ATTILIO ROSSI

Santa Maria in Vulturella

(TIVOLI)

Ricerche di Storia e d'Arte

Con 16 tavole fuori testo

ROMA, ERMANNO LOESCHER & C°.
(*Bretschneider & Regenberg*)
M · DCCCC · V

8 - 5

VIII. 4-21

SANTA MARIA IN VULTURELLA

ATTILIO ROSSI

Santa Maria in Vulturella

(TIVOLI)

Ricerche di Storia e d'Arte

Con 16 tavole fuori testo

ROMA, ERMANNO LOESCHER & Cº.
(Bretschneider & Regenberg)
M · DCCCC · V

Diritti d'Autore riservati.

Tip. Industria e Lavoro, Coppelle 35, Roma.

INDICE

CAPITOLO I. — Notizie storiche sulla chiesa di Santa Maria in Vulturella . . . . . PAG. 5

CAPITOLO II. — Le relazioni della leggenda eustachiana con la chiesa di Santa Maria in Vulturella . . . . . » 23

CAPITOLO III. — Le opere d'arte: § 1. La chiesa, il ciborio, le pitture - § 2. La statua della Vergine - § 3. L'antico altare ligneo - § 4. Il frammento di un reliquiario - § 5. I candelieri arabi - § 6. La croce processionale - § 7. Il candelabro a sette braccia. » 33

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/santamariainvult00ross

Santa Maria in Vulturella — Facciata esterna della chiesa.

CAPITOLO I.

Notizie storiche sulla chiesa di Santa Maria in Vulturella.

Il sentiero che conduce all'eremo alpestre di Santa Maria in Vulturella, lungo, erto, rischioso, si distacca dalla via Empolitana, presso Ciciliano, piccolo villaggio dei dintorni di Tivoli. Segnato appena nel vivo della roccia, si svolge con una ascendenza ripida e continua a traverso una catena dei monti Prenestini, ne segue in ampie curve i fianchi scoscesi, si spinge sul ciglio estremo delle rupi sporgenti a picco sul piano, poi s'interna nelle forre selvose, lambisce le sonanti cascate, alimentate dagli scoli montani, e via via si frange in lunghi giri tortuosi per guadagnare faticosamente la mèta lontana.

I monti si succedono brulli ed aspri e non offrono che pascoli stentati. Rari tronchi di quercia conservano tenacemente il ricordo delle antiche foreste secolari abbattute.

Nel basso si distende la fresca valle del Giovenzano, divisa in minuscoli poderi, sparsa di casolari, intersecata da vie biancheggianti e da corsi d'acqua scorrenti fra le alte file dei pioppi, chiusa da basse colline, piantate a viti, ad olivi ed a castagni. Poi altri monti interrompono bruscamente la pianura e si schierano in cerule catene, gli Ernici, i Simbruini, gli Equi, i Sabini,

quali irti di scogliere solcate da scoscendimenti profondi, altri dalle molli pendici coperte di folti boschi, gli ultimi, gli Appennini, più alti e più lontani, candidi di neve. Piccole città e villaggi innumerevoli biancheggiano per l'ampia regione, distesi sul pendio dei verdi colli o annidati sulle aride coste, ed ognuno mostra l'alta rocca feudale a fianco del pacifico campanile, ed ognuno raccoglie le sue glorie vetuste, le tenaci ricordanze delle sue vicende guerresche, politiche e religiose.

Una tranquillità solenne e grave domina il vasto orizzonte. I suoni familiari dei monti si avvicendano e si confondono per le ampie solitudini: i canti di qualche raro pastore che segue pigramente il gregge; il rauco mugghio delle giovenche che si alterna con l'incerto tintinnio dei campani; poi un vario garrire di uccelli, un instancabile stridore d'insetti, un tenue oscillare di note, che salgono dai piani sottostanti e si diffondono per l'aria, svolgendo rispetti popolari, contrasti d'amore, antiche laudi sacre.

Fra gli elci secolari e le bianche scogliere sparse di licheni e di muschi sorge il santuario di S. Maria in Vulturella, noto col nome volgare di Mentorella, ad un'altezza di circa milleduecento metri, sopra un'erta rupe sporgente a picco sulla valle del Giovenzano, in vista dei verdi Simbruini, di Subiaco e della veneranda abbazia benedettina. Una breve costa unisce la rupe al versante orientale della montagna di Guadagnolo, che è la vetta più alta dei Prenestini, estremo contrafforte dell' Appennino centrale, lanciato audacemente, come un gigantesco sperone, nella pianura di Roma.

Numerose narrazioni leggendarie avvolgono l'origine del tempio. Narra un'antica tradizione, riferita dal Kircher, [1] che la chiesa fu costruita da Costantino imperatore e consacrata dal pontefice Silvestro I, nel luogo dove S. Eustachio ebbe la pro-

[1] KIRCHER, *Historia Eustachio Mariana,* Romae, 1665, pag. 105.

digiosa visione del cervo crucigero, e che S. Benedetto, prima di ritirarsi presso Subiaco, si soffermò sul monte Vulturella, in una grotta già onorata dal soggiorno di S. Eustachio, restaurò la chiesa e per il culto e la custodia di essa fondò un cenobio, che i monaci abitarono fino al cadere del secolo XIV.

I nomi illustri di S. Eustachio, di S. Benedetto, di S. Gregorio, già in antiche età associati ai ricordi di questi luoghi, non cessarono di alimentare per tutto il medio evo la fervida fantasia popolare e lo zelo religioso degli agiografi e degli storici. Così il primo ed antico nucleo leggendario andò meravigliosamente crescendo. Si pretese che tutta questa vasta regione avesse un tempo appartenuto a S. Eustachio e quindi, per diretta successione, a S. Silvia, madre di S. Gregorio, il quale fecene donazione al nostro santuario; e che infine alla discendenza del santo martire dei tempi di Adriano avessero appartenuto S. Benedetto, Tertullo, S. Gregorio e le più nobili famiglie romane del medio evo, i Conti di Tuscolo, di Anagni, di Poli, i Pierleoni, i Frangipani e persino la imperiale casa d'Absburgo. [1]

Gli scrittori che già si provarono a tracciare una storia di questa chiesa e del suo monastero, in mancanza di notizie documentali sicure e per difetto di critico discernimento nell'esame di quelle tradizionali, ebbero la precipua cura di dimostrare la remotissima origine del tempio, per collegarlo a personaggi ed avvenimenti che grandeggiarono in età molto lontana, esaltandone quindi soverchiamente la sua importanza storica e religiosa.

Così fecero il Kircher, [2] il Piazza, [3] il Cassio, [4] il Gori; [5] assai più severi ed illuminati ricercatori del vero si dimostrarono

[1] KIRCHER, *Historia,* pag. 57 e seg.; CASSIO, *Memorie di Santa Silvia,* Roma, 1755, pag. 29 e seg.; ZAZZERA, *Della nobiltà dell' Italia,* Napoli, 1615, p. II: Famiglia di S. Eustachio.

[2] KIRCHER, *Latium,* Amstelodami, 1671, lib. IV e VII.

[3] PIAZZA, *La gerarchia cardinalizia,* Roma, 1703, pag. 854.

[4] CASSIO, op. cit., pag. 199 e seg.

[5] GORI, *Viaggio pittorico-antiquario da Roma a Tivoli e Subiaco,* Roma, 1855, pag. 75.

invece i Bollandisti. [1] Il Cascioli, [2] ultimo per ordine di tempo ed il più diligente fra tutti gl'illustratori del santuario, riuscì con notevoli sforzi a raccogliere buon numero di documenti e di notizie, specialmente relative alle sue vicende nel basso medio evo e nell'età moderna. Tuttavia anch'egli non seppe sfuggire al desiderio di fare opera troppo perfetta e, seguendo l'esempio degli scrittori che lo precedettero, si sforzò di determinare l'origine della chiesa e del monastero, e di rintracciare le loro antiche vicende, con il soccorso delle leggendarie tradizioni che abbiamo riassunto, non sdegnando di valersi talvolta anche di documenti, oggi stimati apocrifi per unanime consenso, come il noto privilegio conceduto da S. Gregorio Magno all'abate Onorato di Subiaco (596).

Senonchè le audaci investigazioni, non sorrette da sicuri elementi storici, anzichè diradare l'oscurità e condurre alla scoperta del vero, piuttosto a questo nocciono sensibilmente, e perciò restringeremo l'opera nostra alla esposizione delle scarse notizie documentali che finora possediamo intorno alle vicende della chiesa, rinunciando ad ogni tentativo per ricostruirne le fasi primitive e dichiarando senza reticenze le lacune e le incertezze di cui è sparsa la sua storia, anche in età meno remote. Il quale compito, pure così circoscritto, vogliamo proporci solo per trarne qualche utile contribuzione allo studio delle pregevoli opere di arte che il santuario possiede, scopo precipuo delle nostre ricerche.

Circa l'origine costantiniana della chiesa conviene riconoscere che essa riposa sopra una mera affermazione del Kircher, [3] il quale in tutta la sua lunga narrazione sulle vicende del santuario e del monastero si mostra sorretto assai più dal suo fer-

[1] *Acta Sanctorum,* Anversa, 1727, settembre 20.

[2] Cascioli, *Memorie storico-critiche del santuario di Nostra Signora di Mentorella,* Roma, 1901.

[3] Kircher, *Historia Eustachio-Mariana,* pag. 107 e seg.

vido zelo religioso che non da critico discernimento. Già il Ciampini [1] dubitò dell'opinione del dotto gesuita, e i Bollandisti [2] non esitarono a considerarla come una sua pietosa fantasticheria.

Il Cascioli, a sua volta, [3] pur respingendo questa opinione, riteneva tuttavia per sincera la testimonianza del privilegio di Gregorio, nel quale è fatta menzione del monte Vultuilla di S. Maria, per affermare che già in quel tempo la chiesa esisteva; e sopra la effimera base del significato etimologico della voce Vultuilla espresse l'ipotesi che la chiesa venisse eretta da quello stesso conte Vult, nobile personaggio della corte di Totila, il quale, secondo la narrazione del Nibby, [4] vivamente commosso dalla santità di Benedetto, quando quel re si recò a visitare il glorioso cenobiarca a Monte Cassino, abbandonato l'arianesimo che professava, ed i piaceri mondani, si ritirò a vita solitaria su questi monti e vi costruì una villa che dal suo nome si chiamò Vultuilla. [5]

Ma neppure una tale ipotesi può resistere alla critica anche sommaria degli argomenti che la sostengono. Intorno alla vita ed alle vicende del conte Vult, sappiamo appena quel poco che ne scrisse S. Gregorio Magno, come di capitano che accompagnò Totila nella sua visita a S. Benedetto sul Monte Cassino, e nessuna notizia giustifica l'asserita sua dimora in questi monti, e meno ancora la costruzione del tempio di S. Maria per opera sua. [6] Mentre è chiaro, e meglio lo vedremo in seguito, che il nome di Vultuilla non è che una tarda corruzione di quello più antico di Vulturella. Così dobbiamo rinunziare a trarre ogni ele-

[1] CIAMPINI, *De sacris aedificiis a Costantino Magno exstructis*, Romae, 1693, cap. XXII, pag. 145 e seg.

[2] *Acta Sanctorum*, settembre 20.

[3] CASCIOLI, op. cit., pag. 88.

[4] NIBBY, *Analisi storico-topografico-antiquaria della Carta de' dintorni di Roma*, Roma, 1849, vol. II, pag. 329.

[5] CASCIOLI, op. cit., pag. 23 e pag. 88.

[6] *Dial.* 2, c. 14 in MIGNE, *Patrol. Lat.*, T. 66, pag. 160.

mento di prova dal noto privilegio di S. Gregorio Magno, dopo che la sua falsità venne già da lungo tempo sospettata dal Mabillon, dichiarata dal Jaffè [1] e recentemente ammessa dagli stessi editori del Regesto sublacense. [2]

L'esame di questa carta, in confronto dei privilegi pontifici inseriti nel Regesto ed in rapporto con le relazioni da essi attestate fra il territorio circostante alla chiesa di S. Maria e l'abbazia sublacense, fornisce altri argomenti, bastevoli a rimuovere ogni dubbio intorno alla sua falsità storica.

Secondo il diploma gregoriano, [3] già sul finire del sesto secolo, la vasta massa Apollonia, nella quale appariscono compresi anche il monte Vulturella e la chiesa di S. Maria, sarebbe entrata a far parte del territorio soggetto all'autorità abbaziale di Subiaco. Se non che il più antico dei privilegi generali inseriti nel Regesto, quello rilasciato da Niccolò I l'anno 867, non fa alcuna menzione di questa massa nell'elenco dei beni confermati nel possesso del monastero. [4] Lo stesso si dica del privilegio di Giovanni X (926). [5] Parimenti la pancarta concessa, ad istanza del grande Alberigo, da Leone VII, l'anno 936, in reintegrazione dei privilegi bruciati e distrutti dai Saraceni, ricorda il fondo Apollonio solo come confine di una terra riconosciuta in suo possesso. [6] Tre anni dopo, nel 939, lo stesso pontefice, con un nuovo privilegio, concede ai monaci di Subiaco le masse Intermurana e Giovenzana; della quale ultima fa parte anche il fondo Apollonio. [7] Esso dunque solo in quell'anno venne acquistato dall'abbazia, non ancora organizzato in massa autonoma,

[1] JAFFÈ, *Regesta Pontificum Romanorum*, Lipsiae, 1881, fasc. II, pag. 172.

[2] *Il Regesto Sublacense del secolo XI*, pubblicato dalla R. Società Romana di Storia Patria a cura di L. Allodi e G. Levi, Roma, 1885, pag. IX.

[3] *Reg.*, doc. 216, pag. 252.

[4] *Reg.*, doc. 18, pag. 50.

[5] *Reg.*, doc. 9, pag. 18.

[6] *Reg.*, doc. 17, pag. 46.

[7] *Reg.*, doc. 19, pag. 52.

bensì come compreso in quella Giovenzana. Occorre giungere fino al 958 per trovare nel privilegio di Giovanni XII [1] menzionata la massa Apollonia, come distinta da quella Giovenzana e molto vasta di confini. In confronto delle notizie fornite da questi documenti, i quali ci mostrano il graduale ingrandimento di quel territorio, prima designato col nome di fondo Apollonio, appartenente alla massa Giovenzana, e poi di massa Apollonia autonoma, e ci fanno precisa testimonianza che nell'anno 939, per il privilegio di Leone VII, esso venne per la prima volta riconosciuto in possesso dell'abbazia di S. Scolastica, quale fede possiamo accordare al preteso diploma di Gregorio, che attesterebbe la esistenza di questa massa già sul cadere del VI secolo e come allora venisse donata al monastero? [2]

Nè è presumibile che del tenore di questo privilegio, il quale doveva reputarsi come una delle pietre angolari dello stato patrimoniale dell'abbazia, i monaci avrebbero tollerato il disconoscimento o la omissione nel ricordato diploma di Leone VII (936), rilasciato appunto per ripristinare i diritti riconosciuti nei precedenti privilegi, arsi o distrutti durante le incursioni saracene.

Un altro argomento che meglio dimostra la falsità di questa carta è fornito dalla voce Vultuilla in essa adoperata per designare il monte sul quale venne eretto il santuario. Ogni volta che nel Regesto sublacense s'incontra la menzione di questa regione alpestre, a cominciare dal privilegio di Leone VII (936) fino a quello di Leone IX (1051), come pure in quelli di Bene-

[1] *Regesto*, doc. 12, pag. 27.

[2] Erano già scritte queste pagine allorchè abbiamo potuto leggere le notizie redatte da P. Egidi per la illustrazione storica dell'abbazia sublacense, intrapresa per cura del Ministero della P. I. ed ancora in corso di stampa. In questa parte dell'opera l'Egidi dimostra la falsità del diploma di Gregorio con grande ampiezza di argomenti di carattere diplomatico e storico. Fra questi ultimi uno dei più gravi è appunto quello che si deduce dal passo relativo al fondo Apollonio. Cfr. P. EGIDI, *Notizie storiche dell'Abbazia Sublacense nel Medio Evo*, Roma, 1904. pag. 187 e seg.

detto VII (978),[1] di Giovanni XV (991)[2] e di Giovanni XIX (1029),[3] inseriti nel Regesto tiburtino, e così nell'atto con cui questo territorio veniva donato nell'anno 984 al monastero del Clivo Scauro,[4] infine in tutti i documenti autentici nei quali esso è ricordato, fino alla metà del secolo XI, il suo nome offre queste sole varianti: *Vulturella, Voltorella, Bulturella, Boltorella.* Invece in età posteriore queste varianti vanno cadendo in dissuetudine, e sul cadere del secolo XII ed al principio del XIII incontriamo quella di *Vultuilla*, nella iscrizione di una tavola scolpita che si conserva nella chiesa, in una replica lapidare di essa, in una lettera pastorale del vescovo tiburtino Claro, riferibili appunto a questa età, ed infine quella di *Bultuilla* in un sigillo del secolo XIV. [5]

Ora, se si considera che la denominazione più antica, usata fino alla metà del secolo XI, in tutti i documenti nei quali si fa menzione di questo monte, è quella di *Vulturella* e delle altre tre varianti sopra citate, mentre solo dalla fine del secolo XII comincia ad incontrarsi l'ultima variante di *Vultuilla,* che nel secolo XIV si trasforma in quella di *Bultuilla,* ed ove si pensi che se il passaggio dalla voce *Vulturella,* derivato del sostantivo *vultur,* a quella di *Vultuilla* apparisce filologicamente abbastanza chiaro, a traverso la forma intermedia di *Vulturilla,* non altrettanto si può dire di quello opposto, non sembrerà ovvio che anche il privilegio di Gregorio nel quale troviamo la variante *Vultuilla* sia appunto il frutto di una redazione posteriore alla metà del secolo XI, assegnabile a quel tempo in cui il nome corrente del santuario era ormai quello di *S. Maria in Vultuilla?*

[1] BRUZZA, *Il Regesto della chiesa di Tivoli* in *Studi e Documenti di Storia e Diritto*, T. VI, Roma, 1880, pag. 32.

[2] *Reg. Tib.*, pag. 42.

[3] *Reg. Tib.*, pag. 59.

[4] MARINI, *I papiri diplomatici*, n. CV; *Annales Camaldulenses*, T. IV, pag. 603.

[5] Il sigillo che abbiamo ricordato fa parte della collezione sfragistica della Biblioteca Vaticana.

Santa Maria in Vulturella — Interno della chiesa.

La manifesta falsità del diploma di Gregorio vieta dunque di attribuire alcun valore alla menzione del santuario in esso contenuta e di trarne alcuna conclusione sulla sua esistenza in quella età. Di esso si tace ogni ricordo nei più antichi privilegi pontifici inseriti nel Regesto sublacense, in quelli di Niccolò I (867),[1] di Giovanni X (926)[2] e di Leone VII (939),[3] e conviene scendere fino all'anno 958, per incontrare nel diploma di Giovanni XII[4] la prima sicura testimonianza della sua esistenza, a proposito di una determinazione di confini delle terre possedute dall'abbazia sublacense.

Sul finire di questo stesso secolo incontriamo un documento di fondamentale importanza per la storia del santuario. È una carta di donazione, redatta nell'anno 984, con la quale una ricca donna romana, certa Rosa, concede in perpetuo all'abate Giovanni del monastero dei Ss. Andrea e Gregorio sul Clivo Scauro, insieme con altre terre dell'agro tiburtino, anche il monte Vulturella, nel quale è la chiesa di S. Maria, con tutte le sue appendici e pertinenze.[5] Quanto tempo i monaci Scaurini siano rimasti nel possesso della chiesa e del monte Vulturella, acquistato per la liberalità di questa donna, è pressochè impossibile poter con precisione determinare. Certo, il territorio così acquistato dovette essere riunito alle limitrofe signorie di Poli, di Guadagnolo e di Faustiniano, sulle quali allora si estendeva la giurisdizione della potente badia romana, ed avere con esse comuni le sorti ed i passaggi di proprietà. Sappiamo a questo proposito che nel 1139 Pietro, abate del monastero del Clivo Scauro, citava Oddone di Gregorio innanzi al secondo concilio lateranense, preseduto da Innocenzo II, per ottenere la restituzione delle menzionate

[1] *Regesto Subl.*, doc. 18, pag. 50.
[2] *Reg.*, doc. 9, pag. 18.
[3] *Reg.*, doc. 19, pag. 52.
[4] *Reg.*, doc. 12, pag. 27.
[5] Marini, *I papiri diplomatici*, n. CV.

terre di Poli, Guadagnolo e Faustiniano, che quel potente signore aveva violentemente occupate in danno del monastero Scaurino. [1] La decisione della grave controversia ebbe a soffrire lunghe dilazioni per la riluttanza opposta dal querelato a sostenere il giudizio, finchè il 17 gennaio 1157 questi cedeva le terre contestate alla Chiesa romana nella persona del pontefice Adriano IV, [2] il quale a sua volta, per mezzo dei cardinali Rolando e Bosone, con atto contemporaneo gliene accordava l'investitura. [3] I successori di Oddone conservarono il godimento del vasto feudo fino al principio del secolo XIII, quando il pontefice Innocenzo III nel 1208 ne accordava l'investitura al proprio fratello Riccardo, [4] che negli anni precedenti, per convenzione fatta con un altro Oddone, discendente del primo investito della signoria di Poli, aveva rilevato costui da tutte le passività gravanti le sue terre, acquistandone così il possesso. [5] Ora è da ritenere che anche il monte Vulturella seguì le sorti di questa signoria e che esso venne compreso nella menzionata investitura fatta dal pontefice Innocenzo III a favore di Riccardo Conti. [6] Poichè infatti in un inventario dei beni posseduti dai suoi prossimi discendenti, redatto nel 1256 da Trasmondo suo nipote, [7] trovasi menzionato anche il monastero della Mentorella e la

[1] *Annales Camaldulenses*, T. IV, pag. 615.

[2] CENCIO CAMER., *Liber Censuum*, n. CI, nella edizione pubblicata a cura di P. Fabre, continuata da L. Duchesne in *Bibliotèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, Paris, 1902, II S., VI, 3.

[3] CENCIO CAMER., *Ibid.* n. CII.

[4] MURATORI, *Antiq.*, T. V, pag. 850.

[5] *Gesta Innocentii III* (apud Balutium), cap. CXXXVII; GREGOROVIUS, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, Stuttgart, 1892, T. V, pag. 62 e seg.; HURTER, *Histoire du Pape Innocent III*, Paris, 1838, T. II, pag. 2.

[6] Nella suddetta carta d'investitura si legge che Riccardo Conti prestò giuramento di fedeltà al Pontefice Innocenzo III: « *pro Polo et alia terra, quae olim fuit Oddonis de Polo, quam ipse tenet* » (MURATORI, *Antiq.*, V, pag. 850).

[7] CONTELORI, *Genealogia familiae Comitum Romanorum*, Romae, 1610, pag. 7, n. 10.

chiesa di S. Maria, nonchè il territorio circostante, come posseduto in comune fra i due rami di Poli e di Valmontone.

A queste nostre conclusioni, secondo le quali alla signoria esercitata sul monte Vulturella e sulla chiesa di S. Maria dall'abbazia dei Ss. Andrea e Gregorio, si sarebbe sostituita nella prima metà del secolo XII quella, dapprima violenta, quindi legittima, di Ottone di Poli e dei suoi successori immediati, fa un'apparente opposizione il tenore di alcuni diplomi pontifici, rilasciati agli abati di Subiaco tra il finire del X secolo e la prima metà del seguente, per i quali il monte Vulturella, su cui sorge la chiesa di S. Maria, dapprima in parte, quindi integralmente, sarebbe stato soggetto all'autorità di quel monastero. Così i due privilegi di Giovanni XII (958) [1] e di Benedetto VI (973) [2] riconoscono nel monastero il possesso della massa Apollonia, di cui uno dei confini si estendeva fino a comprendere una parte del monte Vulturella, e più tardi quelli di Giovanni XVIII (1005), [3] di Benedetto VIII (1015), [4] e di Leone IX (1051), [5] comprendono il monte Vulturella per intero nel patrimonio dell'abbazia. Tuttavia non ci sembra questo argomento bastevole per ritenere che a così breve distanza dal tempo (984) in cui il monte Vulturella era stato ceduto dalla romana Rosa all'abbazia del Clivo Scauro, questa ne perdesse il possesso ed i Sublacensi lo acquistassero, come apparirebbe dal diploma di Giovanni XVIII, rilasciato nell'anno 1005. Noi crediamo invece che i tre ultimi ricordati privilegi pontifici, anzichè riconoscere a favore dell'abate di Subiaco un possesso di fatto sul monte Vulturella e sue dipendenze, e quindi anche sulla chiesa di S. Maria, sancissero piuttosto un'antica sua aspirazione ad estendere il proprio dominio anche sopra questo territorio, in un

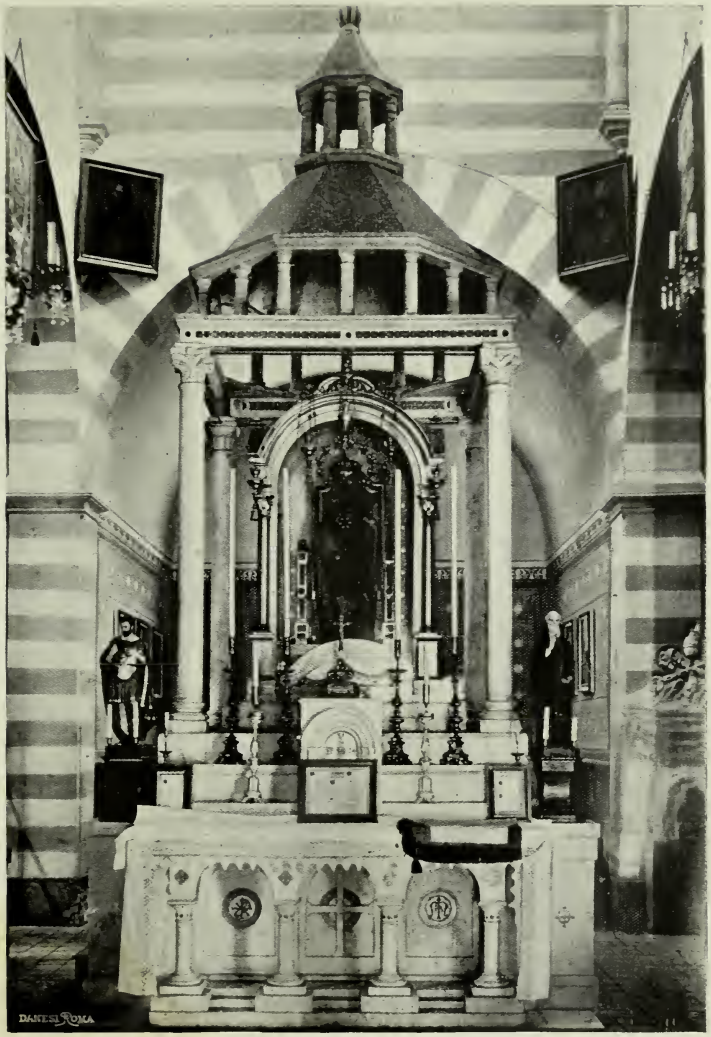
[1] *Regesto Subl.*, doc. 12, pag. 27.
[2] *Reg.*, doc. 14, pag. 34.
[3] *Reg.*, doc. 10, pag. 20.
[4] *Reg.*, doc. 15, pag. 38.
[5] *Reg.*, doc. 21, pag. 55.

tempo in cui il protomonastero benedettino stava per raggiungere con l'abate Giovanni VII il suo più alto grado di potenza, di ricchezza e di splendore.

Nè un tal fatto sarebbe isolato e nuovo, ed anzi è nota la tendenza generale dei diplomi pontifici ed imperiali a rappresentare piuttosto il riconoscimento di antiche aspirazioni possessorie per parte di coloro ai quali la carta è rilasciata, anzichè uno stato di possesso effettivamente esercitato. [1]

Nè mancano notevoli elementi a conferma della nostra opinione. I due menzionati diplomi di Giovanni XII (958) e di Benedetto VI (973) attribuiscono all'abbazia di S. Benedetto il possesso di una metà circa del monte Vulturella, determinato da una linea quasi diretta, che partendo dagli *arci fulgurati,* cioè dai ruderi degli antichi acquedotti romani superstiti nella valle Arcense, attraversa il monte Vulturella e scende sopra l'odierno Pisoniano. Mentre appena undici anni più tardi, la menzionata donazione fatta nel 984 a favore dei monaci Scaurini, attesta che il monte Vulturella nella sua integrità e con tutte le sue appendici e dipendenze apparteneva alla donatrice. Ora, poichè è poco probabile che in così breve corso di anni il monastero di Subiaco perdesse il possesso di una parte del Vulturella ed un privato lo acquistasse, è da ritenere che già nel tempo in cui quei due diplomi venivano rilasciati alla badia, questa nutrisse le prime aspirazioni su quel territorio e che riuscisse intanto a farsene

[1] Non è raro, anzi, che di uno stesso fondo venga contemporaneamente e da una medesima autorità attribuito il possesso a più di una persona. Così, per esempio, Ottone I con diploma rilasciato il 12 febbraio 964 (*Mon. Germ. Hist. Dipl*, T. I, P. III, n. 261, pag. 372) conferma al monastero di S. Michele Arcangelo in Barreia i suoi possessi, immunità ed altri diritti, mentre con altro diploma, immediatamente successivo, del 19 febbraio 964, riconosce il possesso dello stesso monastero di S. Michele a favore del vescovo Marsicano Alberico (*Mon. Germ. Hist., Dipl.*, n. 263, pag. 376), e finalmente poco dopo, l'11 gennaio 967, conferma al monastero Sublacense, insieme con gli altri possessi, anche quello dello stesso cenobio di S. Michele (*Mon. Germ. Hist., Dipl.*, n. 336, pag. 452; *Reg. Subl.*, doc. 3, pag. 4).



Santa Maria in Vulturella — Ciborio.

riconoscere il nominale diritto almeno sopra una parte. E che tale fosse lo stato delle cose e che solo nominalmente i monaci di Subiaco possedessero quelle terre, è confermato dal tenore del successivo privilegio generale rilasciato a loro favore da Gregorio V nell'anno 997, [1] nel quale, a differenza dei due precedenti diplomi, si tace ogni riconoscimento di possesso sopra il monte Vulturella. Laddove nella prima metà del secolo XI, insieme con il nuovo prosperare dello stato patrimoniale dell'abbazia, le aspirazioni al possesso del Vulturella già in parte legittimate dai diplomi di Giovanni XII (958) e di Benedetto VI (973), e disconosciute invece da quello successivo di Gregorio V (997), appariscono novamente nelle pancarte di Giovanni XVIII (1005), di Benedetto VIII (1015) e di Leone IX (1051), per poi essere di nuovo trascurate nel successivo diploma di Pasquale II (1114). [2]

Questa ultima testimonianza ha un valore speciale, poichè non è da credere che in questa bolla sarebbe stata omessa la conferma di questo importante possesso qualora in realtà avesse appartenuto al monastero, mentre è noto che, per il favore accordato da Pasquale II all'abate Giovanni VII, essa arricchì notevolmente il patrimonio abbaziale e molti diritti ripristinò in suo favore, caduti già da tempo in dissuetudine.[3]

Dobbiamo infine ricordare, a conferma di questa opinione, che nella iscrizione apposta dall'abate Umberto sulla torre campanaria di S. Scolastica, da lui eretta nell'anno 1051, non è fatta alcuna menzione del monte Vulturella, laddove sono in essa annoverati tutti i maggiori possedimenti dell'abbazia. E parimenti è taciuto affatto il nome della chiesa di S. Maria nell'elenco delle chiese soggette alla giurisdizione del protomonastero sublacense, redatto verso la fine del secolo XII ed inserito nel Regesto.[4]

[1] *Regesto Subl.*, doc. 13, pag. 31.

[2] *Chronicon Sublacense* in MURATORI, *Scriptores*, XXIV, pag. 949.

[3] P. EGIDI, op. cit., pag. 98. Fra questi il più importante si riferisce alla città di Tuscolo.

[4] *Reg.*, doc. 183, pag. 224.

Il valore complessivo di questi elementi ci sembra di tal natura da togliere ogni incertezza sopra la realtà storica dei rapporti che si pensò essere esistiti fra l'abbazia di Subiaco e la chiesa di S. Maria in Vulturella, e da escludere che i monaci sublacensi esercitassero in questa età una effettiva e propria giurisdizione sopra questo territorio ed il suo santuario. Mentre per contrario la sua dipendenza dal monastero del Clivo Scauro è attestata con sicurezza, in quanto alla sua origine, dalla nota donazione, e può dedursi, per ciò che riguarda la sua continuità e durata fino al secolo XII, dai documenti già ricordati. Questi,[1] mostrandoci come intorno alla metà del dugento, la chiesa, il monastero di S. Maria ed il circostante territorio del Vulturella facevano parte delle signorie di Poli e di Guadagnolo, usurpate nel secolo anteriore in danno dei monaci Scaurini, ci fanno ritenere che anche l'acquisto del Vulturella e della chiesa venisse fatto in danno dell'abbazia di S. Gregorio e nello stesso tempo, cioè nella prima metà del secolo XII, in cui questa perdeva le limitrofe terre di Poli, Faustiniano e Guadagnolo, per la violenta occupazione del Conte Ottone.

La menzione che di questo stesso territorio troviamo nei diplomi di conferma concessi alla chiesa vescovile di Tivoli, da Benedetto VII (978),[2] da Giovanni XV (991)[3] e da Giovanni XIX (1029),[4] come di regione soggetta *iuri Sanctae Romanae Ecclesiae*, fece credere che nel tempo al quale quei privilegi si riferiscono, venisse in possesso della Chiesa romana.[5] Ora, noi crediamo che una tale opinione manchi di ogni fondamento storico, sia perchè il tenore di questi diplomi che vanno dall'anno 978 al 1029, così inteso, è smentito dalla ricordata carta di donazione redatta nel 984, con la quale affermasi la per-

[1] CONTELORI, *Genealogia*, pag. 7, n. 10.
[2] *Regesto Tiburtino*, pag. 32.
[3] *Reg. Tib.*, pag. 42.
[4] *Reg. Tib.*, pag. 59.
[5] CASCIOLI, op. cit., pag. 29.

tinenza di quel territorio alla donatrice Rosa, sia perchè è noto come la giurisdizione della Chiesa romana, affermata con grande frequenza nelle carte medioevali sopra le terre delle provincie laziali, anzichè identificarsi con il godimento effettivo del fondo, rappresentava semplicemente l'alto dominio enfiteutico da essa conservato sopra quei territori che in epoca più remota le avevano in realtà o anche nominalmente appartenuto. [1]

Intanto le agitate vicende per le quali la chiesa di S. Maria ed il territorio annesso furono sottratti alla immediata giurisdizione del monastero di S. Gregorio, per passare prima sotto quella di Ottone di Poli e dei suoi discendenti e quindi, nel principio del secolo XIII, sotto il dominio di Riccardo Conti e della sua famiglia, furono certo di considerevole nocumento alla conservazione della chiesa ed alla prosperità del suo monastero.

Di ciò fa testimonianza una lettera pastorale che il vescovo tiburtino Claro dirigeva ai fedeli della sua diocesi nel tempo in cui resse la chiesa di Tivoli, cioè nella prima metà del secolo XIII. [2] In essa il pio vescovo, fatta una breve esposizione dello stato di decadimento nel quale versava la chiesa di S. Maria in Vultuilla a causa delle guerre, ed enumerati gli antichi titoli di onore che la rendevano veneranda, quale l'apparizione del cervo crucigero a S. Eustachio e la sua consacrazione per mano di S. Silvestro, rivolgeva calde esortazioni ai devoti perchè volessero con larghe elemosine venire in suo soccorso. Ed il priore della chiesa scriveva

[1] Nella donazione di alcuni possedimenti fatta nell'883 da Cesario all'abate Stefano di Subiaco, il donatore dichiara che essi furono già ceduti a suo padre dalla Chiesa romana, e perciò soggetti *iuri Sanctae Romanae Ecclesiae. Regesto,* doc. 6, pag. 12.

[2] La lettera venne già pubblicata dal Cascioli nell'opera citata, (pag. 106). Cfr. anche V. FEDERICI, *Un vescovo sconosciuto della diocesi di Tivoli,* nel volume per nozze Hermanin-Hausmann, Perugia, 1903 (con riproduzione della lettera in facsimile); e del medesimo autore: *I Monasteri di Subiaco,* II, *Documenti,* I, MMCCXXXVI. Per la sua grande importanza nei riguardi della storia del santuario e della determinazione della leggenda di S. Eustachio, anche noi riportiamo questa lettera a pag. 25.

nel margine superiore della stessa lettera una formula di delegazione con la quale portava a conoscenza dei fedeli di avere affidato a certo Giovanni di Giacomo, oblato di Ciciliano, l'incarico di raccogliere le offerte per il soccorso della chiesa.

Noi crediamo che la sollecitudine del vescovo Claro per ricondurre la chiesa di S. Maria al suo primiero splendore ottenesse soddisfacenti risultati; poichè vedremo infatti come il suo ultimo e generale assetto architettonico, quello che anche oggi conserva, sia riferibile alla prima metà del secolo XIII, cioè al tempo in cui quel vescovo spiegava tanto fervido zelo per riparare allo stato di grave deperimento nel quale versava.

È notevole intanto come nel lungo periodo di tempo al quale si riferiscono le brevi notizie storiche che siamo venuti esponendo, manchi quasi ogni traccia dell'attività del monastero annesso al santuario. La sua esistenza è bensì accertata fin nel secolo XIII dalla menzionata formula di delegazione apposta dal priore di S. Maria alla lettera di Claro, nonchè dall'inventario dei beni della famiglia Conti, redatto nell'anno 1256, nel quale è espressamente ricordato il monastero.[1] Ma quando questo sia sorto è molto arduo il determinare.

L'esser taciuta di esso ogni notizia nell'atto col quale nel l'anno 984 si trasferì per donazione nel patrimonio dell'abbazia di S. Gregorio sul Celio anche il monte Vulturella, mentre in quell'atto stesso è fatta espressa menzione della chiesa di S. Maria, ci sembra un argomento di notevole gravità per escludere che già allora sorgesse a fianco del santuario un cenobio. Del quale, nella contraria ipotesi, converrebbe credere che non possedesse neppure un palmo del territorio su cui sorgeva, poichè vediamo che in quell'atto la donatrice si afferma proprietaria indipendente di tutto il vasto monte Vulturella, con i suoi annessi e dipendenze, studiatamente descritte.

[1] CONTELORI, *Genealogia*, pag. 7, n. 10.

Santa Maria in Vulturella — Statua della Vergine.

Noi perciò siamo piuttosto inclinati a credere che, entrato nel x secolo questo territorio nel dominio della potente abbazia del Clivo Scauro e posta la chiesa di S. Maria sotto la sua giurisdizione, sorgesse allora l'opportunità di edificare su quelle aspre balze, a fianco della chiesa, un piccolo monastero retto da un priore. Nel quale i Benedettini del Clivo Scauro continuarono a dimorare, finchè le tristi vicende e la cupidigia di dominio dei potenti signori di Poli non determinarono i monaci ad abbandonare la chiesa ed il cenobio, e delle sue rendite non venne conferito il godimento a priori secolari, come attesta un breve di Innocenzo VIII, per il quale nell'anno 1488 ebbe l'investitura del priorato Girolamo Conti, arcivescovo di Massa. [1]

Ma quando sia avvenuto tale abbandono non è dato di affermare con precisione. Dal menzionato inventario di casa Conti si rileva che esso esisteva ancora nella seconda metà del secolo XIII. Un breve di Bonifacio VIII, diretto al priore della chiesa di S. Maria di Mentorella, non offre elementi sicuri per ritenere che il priore al quale era diretto fosse piuttosto un preposto regolare o secolare. [2] Nella stessa incertezza ci lascia una iscrizione che il Kircher lesse nel tabernacolo della chiesa, oggi irreperibile, nella quale ricordavasi che la bella opera era stata eretta per cura del priore Nicola. [3]

Dopo l'investitura concessa all'arcivescovo di Massa, Girolamo Conti, i membri di questa famiglia, in qualità non più di priori, bensì di abati commendatari, continuarono ad avere il godimento dei beni posseduti dall'antico cenobio, fino al principio del secolo XIX (1808), alla morte del duca D. Michelangelo Conti, ultimo rampollo di questa antica stirpe.

Ma la decadenza del santuario dovette seguire da presso l'ab-

[1] Arch. Segr. Vatic. Min. Brev. Lib. I, pag. 62, n. 37; CASCIOLI, op. cit., pag. 159.

[2] Cfr. GARAMPI, *Schede, Monastero della Mentorella* (Tivoli), in Arch. Vatic.

[3] KIRCHER, op. cit., pag. 87.

bandono di questo per parte dei monaci e crescere irreparabilmente con il volgere degli anni.

Ne offre una prova manifesta la relazione che Mons. Annibale De Grassi, incaricato dal pontefice Gregorio XIII di compiere la visita della diocesi tiburtina, redasse nel 1581.[1] In essa il prelato romano si sofferma a descrivere lo stato di squallore nel quale vide il santuario ed a suggerire i più urgenti provvedimenti, atti ad arrestarne la completa rovina. Ma le sollecitazioni del visitatore apostolico dovettero rimanere senza frutto, o questo non fu molto considerevole e duraturo se il suo stato di sfacelo, nel tempo in cui il Kircher lo vide, era tale da muovere il dotto gesuita ad intraprenderne un radicale restauro, condotto a termine nel 1671, mercè le cospicue contribuzioni raccolte in Austria ed in Italia. [2]

Tuttavia il piccolo tempio non riacquistò più l'antico splendore, attestato dai monumenti, in parte frammentari, che ancora conserva, ed anche nei secoli successivi rimase affidato alla custodia di meschinelli eremiti, incapaci di arrestarne la fatale decadenza, finchè i Padri della Resurrezione, ottenutone il possesso nel 1857, non ricostruirono l'antico monastero e non provvidero all'attuale onorevole ripristinamento della chiesa.

[1] Cascioli, op. cit., pag. 165-166.
[2] Kircher, *Latium*, pag. 185.

CAPITOLO II.

Le relazioni della leggenda eustachiana con la chiesa di S. Maria in Vulturella.

Una ricerca non priva d'importanza è quella diretta a determinare le cause che fecero sorgere la particolare redazione della leggenda di S. Eustachio, nella quale il monte Vulturella è indicato come il teatro del principale episodio della vita del martire ed all'opera di questo è attribuita la erezione della primitiva chiesa di S. Maria.

Già il Baronio, [1] il Papebroch, [2] i Bollandisti, [3] in una forma temperata e più recisamente altri storici autorevoli, quali il Tillemont, [4] il Baillet, [5] il Piolin [6] riconobbero come apocrifi gli atti di S. Eustachio. Tuttavia è riconosciuta la loro notevole antichità, trovandosene già menzione nella seconda metà del secolo VIII in un discorso di S. Giovanni Damasceno. [7] Di essi si conoscono due versioni: quella greca, quantunque ricca d'interpolazioni, è preferibile tuttavia alla versione latina, da quella

[1] Baronio, *Annales ecclesiastici,* T. II, pag. 89.

[2] Papebroch, *Ephemerides Graecorum et Moscorum* in *Acta Sanctorum,* 1 maggio, pag. XXXXII.

[3] *Acta Sanctorum,* 20 settembre, n. 10.

[4] Tillemont, *Mémoires pour servir a l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles,* Venise, 1732, T. II, pag. 225, 585.

[5] Baillet, *Les vies des Saints,* Paris, 1704, T. III, col. 262.

[6] Piolin, *Suppléments aux vies des Saints,* Paris, vol III, pag. 103.

[7] Joannes Damascenus, *De imaginibus,* Orat. III, in Migne, *Patr. gr.* T. 94, pag. 1382.

verosimilmente derivata.[1] Se non che l'una e l'altra presentano una grande concordanza nei principali elementi della narrazione, una medesima indeterminatezza rispetto ai luoghi nei quali le leggendarie avventure del Santo si sarebbero svolte, ed infine lo stesso assoluto silenzio intorno alle relazioni che il monte Vulturella avrebbe avute con esso. Alcune volte l'indeterminatezza topografica giunge al punto che niente autorizza a credere che i fatti narrati si siano svolti a Roma ed in Italia, piuttosto che in un'altra qualsiasi provincia dell'Impero, tacendosi in queste redazioni della leggenda ogni riferimento alla patria del martire, la quale è designata semplicemente con la voce *locus*. Altre volte, poi, come nel Menologio Basiliano, è detto espressamente che la vita di Placido si svolse a Roma, sotto l'impero di Traiano.[2] Secondo la versione più comune, invece, è dato arguire solo per via indiretta, che la città dalla quale il giovane tribuno sarebbe partito per la caccia, fosse quella di Roma, trovandosi menzionato il pontefice dei cristiani come quello che, dopo la nota visione, avrebbe dato il battesimo ad Eustachio ed alla famiglia di lui.[3]

[1] *Acta Sanctorum*, T. VI, 20 settembre, n. 75; *Analecta Bollandiana*, T. III, pag. 65 e seg. Gli atti greci della vita di S. Eustachio vennero pubblicati in *Analecta Bollandiana*, T. III, pag. 65.

[2] Magnus martyr Eustathius, dux militae, Romae claruit Traiano imperatore; eique prius nomen erat Placidus, uxori vero Tatiana. Ob eius tamen eleemosynam voluit Deus illius saluti consulere. Visus est enim venanti Eustathio Christus specie cervi, inter cornua crucem solis radios splendore vincentem habentis et in medio imaginem Christi: prodiit ex cervo vox, inquiens: Placide, quid me persequeris? Ego Sum Jesus Christus. Credens itaque in illum, baptizatus est una cum uxore et filiis, totaque domo. Adeo autem a diabolo oppugnatus fuit, ut non solum facultatum suarum iacturam faceret; sed et uxorem captivam duci, filiosque a feris rapi, seipsum vero nudum in terra aliena et mercenaria opera victum quaerere coactum viderit. At Deus uxorem ei et filios et divitias restituit. Quaesitus enim ab imperatore, in pristino dignitatis gradu collocatur. Sed postea cognitus Christianus esse, in aeneum candentem bovem una cum uxore et filiis iniectus, decessit. (*Menologium graecorum iussu Basilii imperatoris graece olim editum*. Ed. A. Albani, Urbini, 1727, T. I, pag. 55, 20 settembre).

[3] Le redazioni alle quali ci riferiamo, appartengono al periodo di tempo compreso fra il secolo VIII ed il secolo XIV. Ricordiamo, ad esempio, oltre

Per la prima volta, nella prima metà del secolo XIII, apprendiamo dalla lettera pastorale del vescovo Claro le relazioni che si pretese corressero fra la leggenda del martire romano, la montuosa regione del Vulturella e l'origine del santuario su di essa edificato. [1] Conviene, dunque, ritenere che questa determinazione

quella di S. Giovanni Damasceno, già menzionata, le altre di Niceta David in *Orationes,* XVIII (MIGNE, *Patr. graec.*, T. 105, pag. 375 e seg.), di Simeone Metafraste, in SURIUS, *De probatis Sanctorum historiis*, 2 nov., T. VI, pag. 29, e di Niceforo Callisto in *Historiae Ecclesiasticae,* lib. III, cap. XXIX, (MIGNE, *Patr. graec.*, T. 145, pag. 954). Fra le redazioni contenute nei passionari, lezionari, martirologi, ricorderemo quelle dei codici seguenti, compresi fra il secolo XI ed il XIV: della Biblioteca Nazionale di Roma, Sessoriano XIX, 5 (sec. XI); Sessoriano, XXI, 49 (sec. XIII); della Biblioteca Vallicelliana: *Vitae Sanctorum,* T. I, c. 181 (sec. XI); T. XIV, c. 17 (sec. XI); T. XXV, c. 243 (sec. XI); T. XVI (sec. XI-XII); T. VIII, c. 17 (sec. XII); T. X, c. 212 (sec. XII); T. VII, c. 264 (sec. XIV); della Biblioteca Vaticana: Palat., 477, 863; Reg., 457, 528, 318, 1896, 496, 528; ed infine i tre Barberiniani in volgare del secolo XIV, n. 4107, f. 130; n. 3947, f. 101; n. 4065, 7, f. 251.

[1] Trascriviamo integralmente questo importante documento che oggi trovasi nell'archivio di S. Scolastica a Subiaco, Arca IV, 1 (Cfr. V. FEDERICI, *I Monasteri di Subiaco,* II, *Documenti*, I, MMCCXXXVI):

Scitote fratres quomodo ego domnus A. de Gu[adan]g[nolo] prior Sancte Marie micto Johannem Jacobi oblatum de Cici[gliano] pro subsidio et opitulamine ecclesie prelibate.

Clarus dei gratia Tyburtinus episcopus, universis christi fidelibus tenorem presentium inspecturis. caritatis operibus vitam consequi sempiternam. Cum ecclesia beate Marie in vultu illa sit multis et magnis miraculis insignita que dignatus est ibi redemptor humani generis operari. quia propter guerrarum discrimina pertulit non pauca gravamina et pressuras ipsi tenemur ecclesie modis quibus possumus subvenire. Quanta vero idem locus reverentia et honore sit dignus presentibus duximus breviter declarandum. In diebus traiani imperatoris demostravit misericors deus cuidam militi nomine placido venanti per silvam inter cornua cervi super altitudine rupis stantis formam sacre crucis ultra claritatem solis splendentem et in medio cornuum imaginem domini nostri ihesu christi. Qui etiam humanam voce imponens cervo fuit dictum militem allocutus. ipse autem suis verbis intellectis domum revertens quecumque vidit et audivit sue coniugi enarravit. qui ambo ad undam sacri baptismatis convolarunt et mutato nomine in baptismo. hoc nomen eustathius impositum fuit ei. Postmodum divino precepto beatus eustathius parvum oratorium ibi construxit ubi apparuit sibi christus. ideo imposuit ei nomen apparitio salvatoris. Transactis autem annorum curriculis vultus dei genitricis servitoribus illius loci apparuit inquiens. hoc altare meum est inquam meum. Deinde multis annis elapsis angelus domini beato silvestro

degli elementi topografici della leggenda avesse nascimento e notorietà affatto locale, così da rimanere ignota a tutti i più autorevoli compilatori medioevali di essa.

Una conferma è offerta dallo stesso tenore della lettera episcopale. In questa il presule tiburtino, premessa una breve narrazione dei fatti della vita del santo, strettamente uniforme alla redazione comune in Oriente ed in Occidente, passa ad esporre i ricordi particolarmente connessi col tempio; narra come S. Eustachio dapprima dedicasse un oratorio al Salvatore nel luogo dove avvenne l'apparizione del cervo crucigero; come i custodi di esso avessero la visione della Vergine, reclamante il suo culto in quel santuario, ed infine come l'angelo del Signore apparisse a S. Silvestro, rifugiato sul monte Soratte, per determinarlo a farne la consacrazione. Egli termina la sua epistola dicendo di essersi condotto, invitato, a visitare la chiesa nella ricorrenza della sua consacrazione, di avervi ammirato i mirabili fatti operati in quel luogo dal Signore e di avervi appreso infine, da scritti autorevoli, queste ed altre cose ancora, che sono di grande conforto alle anime. Ora, poichè non possiamo credere che il vescovo Claro ignorasse il nucleo antico e tradizionale della leggenda di S. Eustachio, notissimo in tutto il mondo cattolico, è chiaro che le cose delle quali egli asserisce nella sua lettera di aver avuto

in antro montis soracte apparuit ut ad oratorium quod construxit beatus eustathius pergeret dedicandum. beatus itaque silvester de sanctorum reliquiis quas detulit secum ipsum locum sollempniter dedicavit. Nos itaque cum invitati essemus ad predictam ecclesiam in festo dedicationis accessimus et locum et mirabilia que operatus est ibi excelsus dominus contemplantes hec et alia veridica scriptura testante didicimus que salutem pariunt animarum. Universitatem igitur vestram rogamus monemus et exhortamur in domino. quatinus ecclesie memorate de facultatibus vestris gratas helemosinas conferatis. Nos autem de misericordia dei et meritis beatorum martirum Xisti. Laurentii et Alexandri. meritis confidentes omnibus ad memoratam ecclesiam cum recta fide puraque conscientia et helemosinarum largitionibus in festo dedicationis eiusdem loci. vicesima quarta die mensis octubris celebrando unum annum et in qualibet beate virginis marie festivitate pergentibus quadraginta dies de iniuncta sibimet ipsis penitentia misericorditer relaxamus.

cognizione nella visita fatta al santuario e sulla fede di scritture veridiche, debbano essere quelle che più specialmente alla origine di questo si riferivano, nonchè alla erezione del primitivo oratorio per parte del Santo ed alla sua dedicazione alla Vergine avvenuta per opera di S. Silvestro.

Ora, se la tradizione che attribuiva a S. Eustachio la prima origine della chiesa, aveva carattere così strettamente locale ed era così poco diffusa da non essere conosciuta dal vescovo della diocesi prima della sua visita alla chiesa, e questi sentiva la necessità di esporla ai suoi diocesani per attestare l'importanza del tempio per il quale egli sollecitava le loro largizioni, è forza dubitare che essa godesse di qualche autorità in quel tempo e che potesse vantare una considerevole antichità. Siamo quindi portati a credere che il culto eustachiano nella chiesa di S. Maria fosse ancora al tempo del vescovo Claro di recente formazione e che il primitivo ed il solo autorevole fosse quello della Vergine. Allorchè, per il concorso di circostanze che ci sforzeremo di determinare, al culto più antico si volle associare quello più recente, fu facile mezzo affermare la preminenza storica di questo e giustificarla con le accennate narrazioni, coordinate, per accrescerne l'autorità, con la persona e gli atti apocrifi di S. Silvestro.

Altri elementi ancora confermano questa opinione. È notevole come ogni ricordo della chiesa, anche quello contenuto nei più antichi documenti che la riguardano, attesti esclusivamente il culto per la Vergine, alla quale essa è dedicata; come la tradizione di questo culto si sia fino ai nostri giorni conservata recisamente preponderante in confronto di quella del culto di S. Eustachio, così da rappresentare la precipua e quasi unica ragione della venerazione in cui la chiesa è tenuta.

Un esame accurato della lettera pastorale di Claro, in quella parte nella quale riferisce gli episodî della leggenda, particolari alla nostra chiesa, conduce per altra via ad analoghi risultati. È facile osservare nella esposizione di questi episodî una mancanza

di determinatezza e di logica relazione nella successione dei fatti che avrebbero dato origine al santuario ed illustrato le sue prime vicende. Questo, che dapprima apparisce come consacrato dal martire all'apparizione del Salvatore, poi, per espresso volere della Vergine, sarebbe stato ad essa dedicato. Quale la causa di questa sostituzione di culto poco rispettosa? E non è legittimo il sospetto che si mirasse così a creare un titolo al culto del Santo, tale, per la preminenza storica da esso attestata, che non potesse costituire una diminuzione e sonare quasi offesa per quello della Vergine? Ed infine come spiegare la stretta subordinazione del culto eustachiano a quello di Maria e la scarsa considerazione nella quale venne tenuto in ogni tempo, tale da non assicurargli neppure la consacrazione di una cappella nella chiesa, la quale peraltro solo per i mirabili fatti della sua vita e per l'opera sua avrebbe avuto origine e lustro?

Ma in qual tempo e per quali circostanze avvenne l'associazione dei due culti e la tradizione di essa cominciò a sorgere, è difficile determinare.

Noi crediamo che la genesi di questa localizzazione della leggenda di S. Eustachio debba ricercarsi in quelle medesime cause che a Roma e nella sua campagna ispirarono nuovo fervore nel culto e nella memoria del martire romano, nei due primi secoli dopo il mille. Cominciavano allora ad elaborarsi e a diffondersi quelle fantastiche genealogie delle più cospicue famiglie romane, le quali, sdegnando le origini teutoniche o plebee, aspiravano a rintracciare le loro radici estreme nella più eminente nobiltà dell'antica Roma ed a far risplendere sopra gli stemmi familiari un raggio della gloria e della grandezza avita.[1]

Fra queste genealogie una delle più considerevoli, per la larghezza delle sue diramazioni e l'autorità dei personaggi ai quali si riferiva, fu quella eustachiana. Si asseriva che il martire ro-

[1] GREGOROVIUS, *Geschichte*, T. VI, cap. 7, pag. 533 e seg.

ALATRI — Chiesa di Santa Maria Maggiore, Madonna.

mano, chiamato Placido Ottavio prima della sua conversione, avesse appartenuto alla famiglia Ottavia, che reputavasi discendere dal leggendario Ottavio Manilio, caduto nella battaglia del lago Regillo, e che alla discendenza del Santo avesse eziandio appartenuto Tertullo, il generoso donatore del monastero Sublacense e di quello Cassinese, nonchè il suo figlio Placido, primo discepolo di S. Benedetto, e la famiglia Anicia e S. Gregorio Magno, nonchè infine i potenti Conti di Tuscolo, di Anagni, di Segni, i Frangipani ed i Pierleoni.

Le relazioni attestate da questa genealogia fra il martire dell'età adrianea ed alcuni dei personaggi che più grandeggiarono nella storia primitiva dell'ordine benedettino, come Tertullo, Placido, S. Gregorio, furono, a nostro avviso, il tramite agevole a traverso il quale la leggenda eustachiana si compose in questa sua particolare redazione locale e si arricchì dei particolari topografici che la uniscono al monte Vulturella.

L'apocrifo privilegio di Gregorio, redatto forse intorno alla prima metà del secolo XII, [1] attesta che già in quel tempo nel protomonastero Sublacense, dove la falsificazione del documento avvenne, era autorevole la tradizione che attribuiva agli Anicî e quindi a S. Silvia, madre di S. Gregorio Magno, il possesso di tutta quella regione montuosa, nella quale è compreso anche il monte Vulturella. Movendo da questa credenza, fu breve il passo a pensare ed affermare che gli Anicî fossero divenuti possessori di queste terre per averle ricevute in eredità dal loro capostipite S. Eustachio, e logica dovette apparire la deduzione che le selve e le rupi dei dintorni di Roma, per le quali il Santo avrebbe bandito la sua caccia, fossero appunto quelle che egli possedeva nella regione del Vulturella.

Le accennate relazioni che si dicevano essere esistite fra S. Eustachio ed alcuni tra i personaggi che ebbero gran parte

[1] P. EGIDI, op. cit., pag. 195.

nelle prime favolose vicende del monastero Sublacense, come Tertullo, Placido, S. Gregorio, nonchè le aspirazioni al possesso del monte Vulturella e della chiesa di S. Maria, confermate dalla nota falsificazione del privilegio gregoriano, ed infine il carattere strettamente locale di questa speciale redazione della leggenda del martire, che sopra abbiamo notato, ci fanno sospettare che nel cenobio di Subiaco essa venisse primamente elaborata.

Nell'oscuro monaco sublacense, del secolo XI o XII, consapevole della tradizione che attribuiva alla stirpe di S. Eustachio ed agli Anicî, suoi discendenti, la proprietà della massa Apollonia e del monte Vulturella, potè sorgere facilmente il pensiero che in questa regione e non altrove si fossero svolti gli episodî del valoroso campione della fede.

Inoltre, il lustro che per via indiretta ne riceveva il monastero che di quelle terre pretendeva di essere il proprietario; la posizione topografica del monte rispetto alla badia, appena separati da due valli anguste, in vista l'uno dell'altra, disponevano inconsciamente l'animo del compilatore monastico della leggenda di Eustachio a dare autorità a questa localizzazione di essa ed a riconoscere in questa regione familiare ai suoi sguardi, nella fresca valle del Giovenzano, nelle dense foreste del Vulturella e nella punta di questo più aspra ed inaccessibile, sulla quale già in quel tempo sorgeva la chiesa di S. Maria, il teatro delle vicende eustachiane.

Quest'ultima elaborazione della leggenda, sorta per il concorso di tali particolari circostanze, in età molto tarda, quando già per tutto il mondo occidentale era diffusa la redazione più antica ed autorevole, non poteva che svolgersi entro confini angusti e serbare il suo carattere locale. Il piccolo monastero che già allora sorgeva a fianco del santuario di S. Maria non avrà tardato ad accoglierla, lusingato dal lustro che questo ne riceveva; e per coordinare le origini della chiesa ed il culto che in questa era prestato alla Vergine, con i fatti e le notizie apprestati dalla

nuova elaborazione delle gesta di S. Eustachio, fu di facile aiuto la duplice visione narrata nella epistola del vescovo Claro.

La nuova tradizione rimase nel monastero, conservata dai monaci con la sollecitudine che meritava un così cospicuo titolo di venerazione e di onore, attestato verso il finire del secolo XII od il principio del successivo da un ignoto intagliatore, che rappresentavala nei bassorilievi dell'altare ligneo della chiesa, oggi frammentariamente superstite. L'assoggettamento della signoria di Poli, di Guadagnolo e con esso del territorio nel quale sorge il piccolo tempio, alla famiglia Conti, avvenuto, come dicemmo, nel primo decennio del secolo XIII, contribuì indirettamente a rafforzare la tradizione; poichè è noto come anche questi potenti ottimati, i loro rami collaterali di Anagni e di Segni, i conti di Tuscolo, i Frangipani, i Pierleoni, pretendevano di discendere dalla nobile stirpe del martire romano.

Così il vescovo Claro, sulla fede di veridiche scritture, apprese nella sua visita al piccolo tempio vetusto questi particolari della leggenda eustachiana, a lui dianzi ignoti, e nella sua lettera pastorale li esponeva ai devoti della sua diocesi per mostrar loro quali titoli di grande venerazione vantasse la chiesa che egli raccomandava alla loro beneficenza.

Tuttavia neppure in età posteriore questa locale redazione della leggenda raggiunse un grado notevole di autorità e di diffusione. L'irreparabile decadimento del monastero e l'abbandono di esso per parte dei monaci finì per toglierle ogni mezzo di notorietà, ed appena ne sopravvisse il ricordo presso le popolazioni agricole dei dintorni. Una chiara testimonianza di questo suo stato è offerta da una storia manoscritta di Poli, redatta nella prima metà del seicento da certo Fattori, arciprete di quel villaggio, della quale conosciamo solo alcuni brani riportati nell'opera del Kircher. In un passo il prete Fattori dice esplicitamente: *quivi è tradizione de' paesani che accadesse quell'ammirabile apparizione a S. Eustachio, mentre egli andava a caccia, del Salva-*

tore fra le corne, d'un cervo e che in memoria di sì bel fatto edificasse ivi la detta chiesa il glorioso imperatore Costantino Magno e che la dedicasse ad onore della Madre del Salvatore il santissimo pontefice Silvestro I. [1]

Così il Kircher venne a conoscenza di questa speciale redazione della leggenda, ed ispirato assai più dal fervore religioso per l'alpestre e poetico eremitaggio, che non da critico discernimento, prestò fede alla tradizione paesana, la raccolse, la espose nella sua storia Eustachio-Mariana, dandole in tal guisa, per l'autorità della sua persona, la diffusione ed il credito che mai per l'innanzi aveva goduto.

[1] KIRCHER, op. cit., pag. 87.

SCURCOLA — S. Maria della Vittoria, Madonna.

CAPITOLO III.

Le opere d'arte.

§ 1. - La chiesa, il ciborio, le pitture — § 2. - La statua della Vergine — § 3. - L'antico altare ligneo — § 4. - Il frammento di un reliquiario — § 5. - I candelieri arabi — § 6. - La croce processionale — § 7. - Il candelabro a sette braccia.

§ 1. — La chiesa, il ciborio, le pitture.

La facciata esterna della chiesa mostra una grande semplicità architettonica. L'adornano due finestrelle ad arco acuto, che illuminano le navi laterali: nel mezzo, sopra la porta d'ingresso, apresi un grande oculo, con pilastrini a raggiera, sormontato da un archivolto a sesto acuto, impostato sui capitelli di piccole colonne pensili (Tav. I).

Questa struttura degli oculi, coperti da archivolti, non è rara nelle chiese costruite nelle regioni laziali fra il cadere del secolo XII ed il seguente, e si ritrova con perfetto riscontro di particolari nella parete esterna ed interna del coro della chiesa abbaziale di Fossanova e nella facciata della chiesa di Amaseno, ed offre un elemento di notevole valore per la determinazione stilistica e cronologica dell'edificio. [1]

L'interno non è meno semplice ed austero (Tav. II). È a tre navi, dalla travatura scoperta — la centrale alquanto più alta e più vasta delle laterali — divise fra loro da grandi archi acuti, piut-

[1] Enlart, *Origines françaises de l'architecture gotique en Italie*, Paris, 1894, pag. 259 e 260.

tosto schiacciati e larghi, sorretti da grossi pilastri rettangolari. Un grande arco rotondo separa la nave di mezzo dal presbiterio, nel quale sorge un ciborio, sormontato da un'alta cupola di recente costruzione. Dietro il presbiterio è il coro, di forma rettangolare; due finestrelle ogivali illuminano la nave di sinistra. Le navi minori terminano in due piccole cappelle, disposte lateralmente al coro: una, quella di destra, di recente costruzione; l'altra, antica, dedicata al Crocifisso.

L'applicazione dei principî dello stile ogivale è palese in questo edificio, nel sesto acuto dei grandi archi delle navi, nelle finestrelle della facciata, in quelle che illuminano la nave sinistra, nonchè nell'archivolto che corona l'oculo esterno; ma è un'applicazione ancora timida e parziale, associata al sesto rotondo degli archi che circoscrivono il presbiterio.

In tale promiscuità di forme a noi sembra ovvio di dover riportare la costruzione della chiesa, quale oggi si vede, al tempo in cui apparivano nella regione del Lazio, per opera de' monaci Cistercensi, i primi esempi di costruzioni in stile ogivale.

E se si considera che il primo e più cospicuo fra questi, la chiesa abbaziale di Fossanova, presso Piperno, venne da quei monaci edificata fra il 1182 ed il 1208, e che dopo quel tempo e quell'esempio l'uso del nuovo stile ebbe una rapida diffusione per tutta la provincia romana, sì che vi si uniformarono, con grande fedeltà, le chiese di Casamari, di S. Martino presso Viterbo e poi quelle minori di Ferentino, di Terracina, di Fondi, di Piperno e molte altre degli Abbruzzi e della Sabina, non ci sembra di andare lontani dal vero assegnando anche la costruzione del nostro santuario alla prima metà del secolo XIII.

Sappiamo, per la citata lettera del vescovo Claro, come appunto in questa età, e cioè in un periodo compreso fra il 1209 ed il 1248, [1] il presule tiburtino spiegasse la sua viva solleci-

[1] EUBEL, *Hierarchia catholica Medii Aevi,* 1898, I, pag. 511.

tudine a favore di questo santuario e come esortasse i devoti della sua diocesi a fare oblazioni alla chiesa, onde poter riparare allo stato di rovina nel quale versava. Possiamo dunque credere che frutto dell'opera di Claro fosse il restauro generale della chiesa; il quale, per essere stato eseguito nel tempo in cui la fervida attività edilizia dei monaci Cistercensi andava propagando nelle campagne di Roma i principî della nuova architettura ogivale, rispecchiò manifestamente l'influsso artistico da questi esercitato.

Nel mezzo del presbiterio si eleva un elegante ciborio (Tavola III). Quattro alte ed esili colonne, coronate da capitelli di semplice e varia fattura, sorreggono un architrave quadrilatero, ornato di elegante cornice, incrostata all'esterno ed all'interno di una banda di musaico in opera tassellata policroma, con disegno stellariforme. Sull'architrave del ciborio un attico poligonale ad un piano, composto di piccole e brevi colonne, sorregge la cupola, che si eleva a forma di piramide ottagona tronca ed è sormontata da una lanterna, parimenti composta di piccole colonne e terminata da una seconda e minuscola piramide poligonale.

Il ciborio attualmente si eleva sopra un altare marmoreo di moderna esecuzione; laddove in antico riposava sul piano stesso della chiesa. Le affinità che esso presenta, così nella sua forma architettonica, come nella decorazione musivaria, con altri ciborî sparsi nelle chiese di Roma e della provincia, autorizza l'assegnazione di esso a questo tipo comune. Il quale presenta l'esempio più antico, più originale e più bello nel ciborio della chiesa di S. Lorenzo fuori le Mura in Roma, fatto costruire dall'abate Ugo nel 1148, e trovasi ripetuto nella seconda metà del secolo XII ed in parte del successivo nelle cattedrali di Anagni, di Ferentino, in S. Andrea presso Ponzano Romano, in S. Giorgio di Riofreddo, a Rocca di Botte ed altrove. Esso fu il prodotto della graduale trasformazione del vetusto ciborio

italo-bizantino, elaborato da quella feconda scuola romana che si disse umilmente di marmorari, e fin dal principio del secolo XII andò restaurando la decaduta arte locale, mercè l'opera di una schiera di abili artefici, di architetti, di scultori, di musaicisti, di decoratori brillanti, che occupò il campo dell'arte in Roma nobilmente, fino agli ultimi anni del secolo XIV, ed ebbe nelle famiglie dei Ranuccio, dei Vassalletto, dei Cosmati, i più illustri rappresentanti.

Secondo una iscrizione che il Kircher [1] afferma di aver letto nell'architrave del ciborio, oggi però irreperibile, se ne dovrebbe attribuire l'erezione all'anno 1305 ed alla cura del priore Nicola. Senonchè noi crediamo che o l'epigrafe sia stata cronologicamente mal riferita dal dotto gesuita, oppure che debba attribuirsi a qualche considerevole restauro fatto eseguire in quell'anno dal priore Nicola. Poichè non ci sembra poter esso convenire ad un'età, già molto tarda, nella quale il nuovo stile gotico aveva rinnovato eziandio la forma dei ciborî, affermandosi sapientemente in quelli romani di S. Paolo fuori le Mura (1285) e di S. Cecilia in Trastevere, dovuti alla mano di Arnolfo, e negli altri di S. Maria in Cosmedin ed in quello oggi frammentario di S. Giovanni in Laterano, opere del Cosmate Deodato.

Il tratto di pavimento che è innanzi al tabernacolo, contesto di tessere di porfido, di serpentino, di alabastro, secondo la tecnica e la combinazione dei dischi, delle fasce ricorrenti ed intrecciate e delle forme stellari, comuni a quelli delle più insigni chiese di Roma, mostra insieme col ciborio ed un frammento di colonna tortile, destinata a sostenere il cereo pasquale, un'altra traccia dell'operosità artistica delle scuole decorative romane del secolo XIII.

Forse in origine tutto il pavimento della chiesa venne ese-

[1] KIRCHER, op. cit., pag. 136.

Santa Maria in Vulturella — Parti di un altare ligneo.

guito in questa guisa, e la parte che oggi se ne vede non è che il frammento superstite, assegnabile verosimilmente alla prima metà del duecento, al tempo in cui il vescovo Claro provvedeva ad una conveniente restaurazione del santuario. In quello stesso lasso di tempo (1230-1235) [1] Cosma ed i figli Luca e Giacomo, della famiglia dei Cosmati, per incarico dell'abate Lando, costruivano il bel chiostro di S. Scolastica nella vicina Subiaco, e pochi anni innanzi i marmorari Lorenzo e Giacomo eseguivano il bel vestibolo della chiesa del Sacro Speco.

Un tempo un ciclo importante di affreschi faceva più bella la decorazione della chiesa. Oggi quasi ogni traccia di essi è scomparsa, sotto l'intonaco più volte applicato sulle pareti per far luogo a volgari pitture eseguite dopo la restaurazione del Kircher ed anche più tardi. Alcuni frammenti degli antichi affreschi, rappresentanti figure isolate di santi, vennero tuttavia conservati, ma per sottoporli a tali mostruosi restauri, da renderne affatto irriconoscibile l'antico carattere. Fra questi appena due figure dipinte nei fianchi del secondo pilastro di sinistra conservano ancora abbastanza integro lo stile originale. Da una iscrizione in caratteri gotici, posta sopra uno di essi, apprendiamo il nome del loro autore ed il tempo della loro esecuzione. Essa dice: « *A Bartolomeo de Subiaco an. Dni MCCCXIII mens. septembris die prima. In bona fide pinxivi, o domna... aitateme: mercede e chista che ve domando* ». [2] Il nome di questo pittore trecentista, di cui non è nota finora alcuna manifestazione artistica, oltre questi affreschi, ha un particolare interesse per il contributo che esso potrebbe recare nella determinazione di alcune fra le pitture che adornano la chiesa del Sacro Speco a Subiaco.

[1] Clausse, *Les Marbriers romains et le mobilier presbytéral*, Paris, 1897, pag. 457.

[2] Riportiamo questa iscrizione secondo il testo pubblicato dal Gori nell'opera citata. La recente applicazione di un pulpito su questo pilastro ne rende ora impossibile una esatta lettura.

§ 2. — La statua della Vergine.

Nel ciborio è racchiuso un vetusto simulacro della Vergine, oggetto precipuo del culto professato per il santuario dalle popolazioni di quelle contrade. È una statua in legno alquanto più piccola del vero (m. 1.25), rappresentante la Vergine seduta in cattedra nell'atto di sorreggere sul ginocchio sinistro il divino fanciullo, che si stringe teneramente al collo di lei (Tav. IV).

La madre di Dio indossa una ricca tunica purpurea e sopra questa un ampio pallio azzurro, che le ricopre il capo e le scende in larghe pieghe fino a metà della persona; l'una e l'altro ornati di ricche frange d'oro, cosparse di finte gemme, di perle e di smalti, ricorrenti intorno al capo, sulle maniche, sul lembo inferiore della tunica, lungo i ginocchi. [1] Il bambino veste una tonacella verde, a larghe maniche, e una dalmatica vermiglia, parimenti ornata di gemme; un prezioso diadema cinge la sua piccola testa.

Il volto della Vergine e quello del figlio, nonchè le altre parti nude della loro persona, sono di colorito bruno, olivastro, ottenuto mediante l'applicazione di una densa vernice sul legno. Così l'ignoto intagliatore volle uniformarsi al costume tradizionale di dare ai simulacri divini colori terrei ed oscuri, a simiglianza di quelle sacre immagini annerite dal tempo, che nell'infuriare delle persecuzioni iconoclaste del secolo VIII emigrarono dall'Oriente in Occidente, recando fra noi la pia tradizione delle Madonne di S. Luca e delle immagini acherotipe. Tutta la superficie del gruppo è rivestita di uno strato d'intonaco molto spesso, col quale l'artista mirò a dare una maggiore plasticità alle forme, accentuando quei rilievi che per la loro piccola profondità avrebbero potuto ottenere una scarsa chiarezza ed evidenza con il solo sussidio dello scalpello.

[1] Il fermaglio che oggi si vede è di moderna fattura e sovrapposto all'antico, che è molto danneggiato.

La policromia del gruppo è notevole per la vivacità, la freschezza e la rara armonia dei colori, nonchè per la varietà delle applicazioni, imitanti le pietre preziose e gli smalti. Fino da tempo molto antico la pietà dei devoti credette di accrescere la bellezza della statua rivestendola di un ricco abbigliamento serico, che lasciò scoperto solo il volto e le estremità dei personaggi rappresentati ed assicurò la buona conservazione dei colori primitivi. Già per la citata relazione di sacra visita di monsignor De Grassi, fatta l'anno 1581, sappiamo che la statua era riccamente abbigliata con vesti di seta. Così la vediamo riprodotta in qualche incisione dei secoli XVII e XVIII, e così venne conservata fino a questi ultimi anni, quando, in seguito ai notevoli restauri fatti alla chiesa, si rifece parzialmente anche il ciborio e si ebbe il felice pensiero di svestire il simulacro delle sue vesti sontuose e di restituirlo alla sua primiera apparenza.

Anche per questo, come per tutti gli altri frammenti superstiti della suppellettile, un tempo preziosa, della nostra chiesa, mancano affatto notizie e documenti che in qualche modo illuminino intorno alla sua provenienza ed alla sua età. Quindi dobbiamo affidarci, per questa indagine, esclusivamente agli elementi offerti dalla critica artistica del monumento e da essi trarre le conclusioni ricercate.

Il tipo iconografico di Maria, qui rappresentato, è quello della Vergine Madre, dal carattere intimo, familiare, umano, penetrato di malinconia, nell'atto di portare sul ginocchio il fanciullo, che le cinge il collo teneramente con le piccole braccia.[1]

Questo tipo umano della Vergine, che già i primi cristiani avevano venerato negli affreschi delle catacombe, ebbe larga diffusione in Oriente, dove le classi popolari riconobbero in esso l'espressione eloquente degli affetti del cuore, più semplici, delicati ed universali. Ed il favore andò sempre crescendo,

[1] ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878, vol. II, pag. 613 e seg.

specialmente dopo la condanna del concilio Efesino (431) contro l'eresia nestoriana sulla maternità di Maria, e giunse a tal misura, alla quale non giunsero mai le altre rappresentazioni iconografiche della Vergine, come quelle dell'Orante, della Madre gloriosa, della Teologica, particolarmente care alle classi sacerdotali, o come la Nicopea, l'apportatrice di vittoria, prediletta dai principi e dagli ottimati.

Inoltre la popolarità di questo tipo fece di esso il soggetto preferito di quelle arti che per la tecnica ed il loro materiale meglio si convenivano ai gusti ed alla capacità economica del popolo e furono allo stesso tempo strumento efficace della sua larga diffusione.

Così le rappresentazioni della Vergine Madre nell'avorio, nell'osso, nelle medaglie, negli amuleti, nei reliquiari, nei piccoli quadri familiari, furono comunissime e più facilmente sfuggirono ai colpi della persecuzione iconoclasta. La quale ebbe invece effetti più funesti per quegli altri tipi iconografici dal carattere più ufficiale ed ecclesiastico, che la grande statuaria e la pittura in musaico ed in affresco solevano a preferenza rappresentare per le sontuose basiliche principesche e monastiche.

Il concorso di queste cause determinò, nella perenne emigrazione dei motivi iconografici dall'Oriente verso l'Occidente, in tutto il medio evo e specialmente durante l'èra iconoclasta, una grande prevalenza del tipo della Vergine Madre sopra ogni altro della stessa divinità.

Questa prevalenza crebbe nei secoli XI e XII, allorchè il culto di Maria andò facendosi più fervido ed intenso in Occidente, parallelamente a quel nuovo e profondo moto di favore di cui allora fu oggetto la donna, nelle istituzioni civili, negli ideali cavallereschi, nella letteratura contemporanea.

Le predicazioni di S. Pier Damiani, di S. Bernardo, di S. Anselmo, di S. Bonaventura, le loro liriche ascetiche, vibranti di tenera devozione per la figura di Maria, di appassionato fervore

per la pia Madre consolatrice di tutti gli oscuri che soffrono e disperano; l'istituzione di nuovi ordini religiosi, come il Cistercense e più tardi di quello di S. Domenico, particolarmente devoti al culto di Maria, non furono che singolari espressioni della intensità ed universalità del culto mariano. In questi secoli i popoli d'Europa videro sorgere innumerevoli edifici sacri dedicati alla Vergine; le rappresentazioni della divina immagine nel tipo iconografico materno si fecero frequentissime nel campo di ogni arte, nella pittura, nella scultura, nella oreficeria.

Di questo rinnovato culto per la Vergine e della particolare predilezione che il popolo italiano ebbe nel rappresentarla nella dolce, umana e familiare attitudine materna, fanno testimonianza i numerosi esempi che ogni regione d'Italia ci ha conservati. Così veniva rappresentata dall'Antelami in una delle lunette del battistero di Parma; dagli scultori toscani nel pulpito di Barga, in quelli di S. Bartolommeo in Pantano e di S. Andrea a Pistoia, nel ciclo dei musaici romani dei secoli XI e XII, infine nelle sculture del Mezzogiorno d'Italia, nel candelabro della cattedrale di Gaeta, nelle porte bronzee di Benevento, di Monreale, di Ravello e di Trani.

In relazione con questo nuovo fervore che il culto della Madre di Dio sollevò nei secoli XI e XII, noi crediamo di dover considerare anche il simulacro della Mentorella.

L'influenza che sull'oscuro intagliatore della nostra statua possono aver esercitato le sacre composizioni similari romane ci sembra molto sensibile. I musaici dell'abside di S. Maria Nuova (sec. XII), quelli della facciata di S. Maria in Trastevere (sec. XII), mostrano la sostituzione avvenuta nel secolo XII del tipo materno della Vergine ai tipi più arcaici, ieratici e sacerdotali, all'orante ed alla regina celeste, rappresentata in atto di mostrare il figlio augusto benedicente, che l'arte romana dal VII al IX secolo era stata solita di rappresentare, come nella distrutta cappella di Giovanni VII, nell'oratorio di S. Venanzio, nella

chiesa dei Ss. Nereo ed Achilleo ed in quella di S. Maria in Domnica.

In questo tipo iconografico, così idoneo a rispecchiare il novello fervore religioso che aveva commosso il mondo occidentale per la Madre di Dio, nei primi due secoli dopo il mille, questa si spogliò di ogni rigidezza ieratica, di ogni espressione di severità accigliata, propria dei tipi più antichi, per assumere invece il carattere della soave creatura umana nell'atto di prodigare le cure e la tenerezza materna per il frutto delle sue viscere. L'arte, ricondotta per un felice concorso di circostanze ad accogliere novamente quel tipo che la fresca ispirazione dei cristiani primitivi aveva, fin dal II secolo, rappresentato nelle catacombe di Priscilla, non seppe più rinunciarvi. Ne fece anzi oggetto di un'assidua, secolare elaborazione, alla quale le generazioni delle diverse età, il popolo e gli artisti, portarono il loro contributo di nuovi affetti, di delicate ispirazioni, di raffinamenti tecnici e stilistici, che un giorno si riassumevano nelle immortali creazioni di Raffaello.

Così anche gli artisti romani che immediatamente succedettero a quei primi maestri dell'XI e del XII secolo, i pittori, i musaicisti, gli scultori di quella scuola, che impropriamente si disse dei Cosmati, non si allontanarono dalla rappresentazione della Vergine, nel suo più schietto carattere materno.

Nel corso del secolo XIII e nel principio del successivo ne elaborarono lentamente il tipo, con la mira costante di avvicinarlo al maggior segno di tenerezza e di soavità naturalistica, non disdegnando di accogliere il contributo di altre scuole più progredite. della scuola locale, come quella toscana, che a Roma, sul finire del dugento, Giotto nobilmente rappresentava.

La pittura in musaico offre le migliori testimonianze di questo graduale sviluppo iconografico.

Le Madonne che il Cavallini eseguiva sul finire del XIII secolo nella zona inferiore dell'abside di S. Maria in Trastevere,

quelle contemporanee della zona inferiore dell'abside di S. Maria Maggiore, dei monumenti funerari del vescovo Guglielmo Durante in S. Maria sopra Minerva e del card. Consalvo in Santa Maria Maggiore, e quelle infine dell'abside di S. Crisogono e della lunetta della porta minore di S. Maria in Aracaeli, mostrano l'estrema evoluzione del tipo materno della Vergine, maturata nella seconda metà del secolo XIII e nel principio del seguente nella scuola dei musaicisti romani, sotto la diretta influenza dell'arte di Cimabue e di Giotto.

Se non che differenze notevoli, specialmente nelle particolarità dell'abbigliamento e nella ornamentazione, distinguono il tipo della Vergine Madre, quale venne trattata dai musaicisti romani del secolo XII, da quello elaborato dai loro successori del secolo XIII e del seguente. La Vergine dell'abside e della facciata di S. Maria in Trastevere e quella dell'abside di S. Maria Nuova mostrano il persistere nella scuola romana delle tradizioni bizantine specialmente in riguardo al costume. Così la Madre di Dio indossa in questi musaici vesti di un'estrema ricchezza, cosparse di pietre e di gemme preziose, ornate di frange d'oro, dalle pieghe minute e sottili, quando non lo vieti la natura pesante della stoffa rappresentata.

Invece nelle rappresentazioni della Vergine sopra ricordate, eseguite dai musaicisti romani del XIII e del principio del XIV secolo, sotto l'influsso dell'arte toscana, il tipo di Maria va ognora più accostandosi a quello naturalistico e semplice della madre e spogliandosi della maggior parte di quegli accessorî del costume, usati dagli artisti più antichi ad esprimere un alto segno di sontuosità e di regalità.

Osservando il gruppo della Mentorella in confronto di queste diverse maniere di rappresentare la Vergine ed il suo abbigliamento, si nota come l'estrema ricchezza del suo costume, la profusione delle pietre rare, degli smalti, degli ori sulle diverse parti dell'abito, sulle maniche, sugli orli inferiori della tunica,

intorno al capo, sulle linee verticali dei ginocchi, manifestino l'ossequio prestato dal nostro intagliatore alla tenace tradizione bizantina, che non disgiunse mai il concetto della divinità da quello della regalità e della più sontuosa magnificenza negli attributi che quella accompagnano.

Già questo carattere ravvicina la statua della Mentorella piuttosto alle rappresentazioni musivarie del secolo XII, anzichè a quelle posteriori del XIV. Se a questo si associano altri caratteri di arcaismo offerti dalle particolarità del gruppo, e segnatamente quello delle pieghe trattate sottilmente, in forma spesso rettilinea, ad angoli e cigli acuti, molto aderenti, quasi come incollate sulle membra, ed infine quel certo sentimento di rigidezza che ancora traspira in tutto il gruppo; le braccia della Vergine scarsamente rilevate, le sue mani molto lunghe, dalle dita scarne, intagliate parallelamente, saremo sempre più persuasi a riportare l'età della nostra statua verso il secolo XII, anzichè verso il finire del XIII od il principio del successivo.

Le notizie che abbiamo intorno alle vicende del tempio concorrono a sostenere ed a precisare questa determinazione cronologica.

Dalla citata lettera del vescovo Claro sappiamo come egli, mosso dallo stato di grave deperimento in cui la chiesa versava, nella prima metà del secolo XIII si apprestasse a raccogliere le contribuzioni dei fedeli, per ripararvi convenientemente. Nell'esaminare il ciborio, che racchiude la nostra scultura, venimmo alla conclusione, confermata dal riscontro di altre opere affini sparse nelle chiese di Roma ed in quelle della campagna, che fosse opera dei marmorari romani della prima metà del secolo XIII.

Alla stessa determinazione cronologica ci condusse l'esame della struttura e della decorazione della facciata della chiesa. Anche i frammenti superstiti dell'antico rivestimento pavimentario eseguito in opera tessellata, con materiali marmorei di porfido

ALATRI — Chiesa di Santa Maria Maggiore
Sagrestia, Sportello di ciborio.

e di serpentino, mostrano la loro stretta relazione con le opere affini che in questo tempo gli artefici romani diffondevano nelle chiese di Roma e delle città vicine.

Tutto ciò induce a ritenere che come ad artisti romani venne affidata la commissione delle opere architettoniche della chiesa, nonchè della sua pavimentazione e della erezione del ciborio, così venisse ad essi affidata l'esecuzione della nostra scultura.

Invero a questa non fanno autorevole riscontro altri saggi di statue lignee eseguite per le chiese di Roma. È noto peraltro come in questa città il volgere delle tristi vicende ed in special modo la brama rinnovativa comune ad ogni epoca di fervida operosità artistica, abbia condotto a sostituire all'antica suppellettile sacra, eseguita talvolta con poveri materiali, quella che per ricchezza di materia meglio fosse atta a soddisfare i nuovi gusti di sontuosità e di magnificenza.

Una migliore fortuna invece incontrarono questi saggi di sculture lignee nelle umili pievi rurali, dove ebbero a loro presidio la tenace venerazione delle popolazioni campestri. Un esemplare molto danneggiato e di scarsa importanza artistica si conserva nella chiesa di S. Maria del Colle a Carsoli; un altro nella piccola chiesa di S. Maria Nuova, presso Tivoli. [1]

Sono poi meritevoli di particolare menzione quello proveniente da Borgo S. Sepolcro, oggi nel Museo imperiale di Berlino; la bella statua di S. Maria Maggiore in Alatri [2] (Tav. V) e quella di S. Maria della Vittoria, che si conserva nella chiesa omonima, presso Scurcola (Tav. VI).

La scultura del Museo imperiale di Berlino [3] ha una iscrizione dalla quale risulta che l'opera fu eseguita nel 1199, per commissione di certo prete Martino. Il carattere più arcaico di

[1] Cascioli, op. cit., pag. 344, nota 3.

[2] G. Fogolari, *Sculture in legno del secolo XII* ne *l'Arte*, 1903, pag. 48 e seg.

[3] Riprodotta in *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, IX, 1886, pag. 197.

questa in confronto della statua della Mentorella appare manifesto. Essa mostra ancora il tipo sacerdotale meno comune in Italia e più antico. Siede in trono regalmente, recando in grembo il figlio di Dio benedicente. L'espressione del gruppo è austera, rigida e solenne; il carattere della madre è sopraffatto da quello della gloriosa regina che sorregge il dominatore del mondo.

Anche lo stile dell'opera ne rivela l'arcaismo e la difettosa padronanza dei mezzi tecnici di cui l'artefice dispone. La Vergine sta nella cattedra angusta, come a fatica; ha il volto enormemente allungato, il collo alto ed esile, le braccia e le gambe impacciate, le pieghe delle vesti rare e dure. Il fanciullo mostra gli stessi difetti di esecuzione. Solleva una mano per benedire con gesto automatico e solenne, con l'altra stringe il globo terrestre.

Infine niuna corrispondenza di azione unisce i due personaggi divini, niuna relazione di affetti ne illumina i volti, gravi, austeri, impenetrabili.

La Vergine di Alatri (Tav. V) riproduce il tipo arcaico, sacerdotale di quella di Borgo S. Sepolcro, ma con mezzi artistici di gran lunga superiori. La rara perfezione tecnica che essa dimostra, nonchè il valore di alcuni suoi caratteri, ci fanno dubitare che all'artefice non fossero ignoti alcuni influssi artistici stranieri.

Il considerevole sviluppo longitudinale delle forme, la forte aderenza delle braccia alla persona, la esecuzione molto accurata, elegante delle vesti, a pieghe strette e rettilinee, alternate con zone piane nelle parti sporgenti, la struttura notevolmente allungata dei volti, quasi rettangolare in quello del Bambino, le linee forti, diritte del naso, delle ciglia, della bocca, l'espressione solenne, austera delle fisionomie, palesa una impronta nordica sensibile [1] e conduce a ravvicinarla ai tipi

[1] Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1903, T. III, pag. 382.

statuari francesi del tempo di Luigi VII e di Filippo Augusto (1137-1223), come quelli rappresentati dalle Vergini che adornano i timpani delle porte delle cattedrali di Parigi e di Chartres, dalla Vergine in legno della cattedrale di St-Denis, proveniente da St-Martin-des-Champs, e da altre affini. [1]

È noto peraltro come appunto in quella regione del Lazio nella quale sorge la città di Alatri, fra il cadere del secolo XII ed il principio del successivo, le immigrazioni dei monaci francesi Cistercensi diffondessero principi d'arte, i quali rinnovarono profondamente i tipi architettonici nostrani. Ora, poichè l'operosità dello *studium artium* di questi istituti monastici, oltre che alle forme edilizie, si estendeva parimenti alla produzione di ogni specie di suppellettile sacra, richiesta dalle necessità del culto, è da ritenere che i monaci artisti, cresciuti nelle terre di Borgogna, traessero dalla loro patria, insieme con i precetti architettonici, anche i caratteri stilistici, la raffinata eleganza della statuaria francese contemporanea, e che nella loro sfera d' influenza attirassero anche le scuole laiche locali.

Una scultura frammentaria, rappresentante un angelo, che già conservavasi nella chiesa di Amaseno, offre, nel suo manifesto carattere francese, un saggio cospicuo dell'azione esercitata anche nel campo della statuaria dall'operosità di queste scuole monastiche straniere. [2] Onde noi siamo inclinati a riconoscere nella Vergine di Alatri un prodotto delle scuole indigene, che operavano sotto l'influsso dell'arte monastica cistercense, il quale attesta l'importazione di tipi iconografici e di peculiarità stilistiche famigliari alla contemporanea arte francese.

Una più chiara testimonianza dell'operosità di questi influssi artistici di Francia è offerta dalla statua lignea della chiesa di S. Maria della Vittoria, presso Scurcola (Tav. VI). Un'antica tra-

[1] R. De Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au moyen âge* in *Monuments Piot*, Paris, 1902.

[2] Enlart, op. cit., pag. 308.

dizione locale narra come re Carlo d'Angiò, disfatto Corradino nei funesti campi di Tagliacozzo, sul luogo della battaglia facesse edificare nel 1274 a ricordo del suo trionfo una chiesa, dedicata alla Vergine, e vi innalzasse la statua che anche oggi si conserva. [1] La veridicità della tradizione, certa nella parte che si riferisce alla costruzione della chiesa, non è sicura invece per ciò che riguarda l'occasione ed il tempo nel quale la statua sarebbe stata eseguita. Tuttavia i caratteri stilistici di essa sono tali da non smentirla. L'accentuata movenza delle attitudini, la eleganza ricercata e la varietà con cui le pieghe delle vesti sono condotte, il felice naturalismo con cui l'artefice si sforza di rappresentare la sacra composizione, il carattere dei personaggi ed i loro attributi, la minuziosa policromia di tutto il gruppo, palesano l'avanzato sviluppo delle forme scultorie, la perizia tecnica e certa meditata ricerca dell'eleganza, proprie della statuaria gotica francese dell'età di S. Luigi.

Oggi, nella irreparabile dispersione della copiosa suppellettile sacra, eseguita nelle scuole monastiche e laiche dei secoli XII e XIII, gli esemplari superstiti del pregio artistico e storico delle statue lignee di S. Maria della Vulturella, di S. Maria Maggiore in Alatri e di S. Maria della Vittoria, presso Scurcola, sono rarissimi e meritevoli di particolare considerazione. Queste tre opere scultorie eseguite in un lasso di tempo molto ristretto, cioè fra il cadere del secolo XII e la prima metà, circa, del successivo, e per ornamento di chiese appartenenti quasi alla stessa regione, mostrano tuttavia nella profonda discrepanza dei loro stili e della loro tecnica la varietà e lo spirito delle correnti artistiche, che in questa età di feconda elaborazione s'incontravano nelle provincie centrali d'Italia.

Così, mentre la statua della Vulturella palesa nel suo tipo iconografico, nello stile del suo ricco rivestimento pittorico,

[1] L. Fiocca, *La chiesa di S. Maria della Vittoria presso Scurcola,* ne *l'Arte,* 1903, pag. 203.

nella trattazione alquanto rigida delle vesti e delle pieghe, nella profusione con cui il suo abbigliamento è cosparso di pietre policrome e di gemme, la tenace sopravvivenza delle tradizioni stilistiche e tecniche tolte dall'arte bizantina, la Vergine di Alatri invece offre un saggio cospicuo del tipo iconografico dal carattere solenne e regale, nel quale ogni espressione di affetti materni è meditatamente negletta, particolarmente caro all'arte romanica occidentale. Laddove infine la bella statua della piccola chiesa marsicana, nel suo spirito schiettamente naturalistico, nella estrema eleganza degli abbigliamenti, nella sobria e delicata decorazione, nelle giuste proporzioni delle membra, nella felice composizione del gruppo, nel carattere altamente espressivo dei volti, offre una notevole testimonianza di quel tipo della Vergine, elaborato dall'arte gotica francese dell'età di San Luigi (1226-1270), che dai solenni portali delle cattedrali ogivali, dagl' innumerevoli tabernacoli delle vie, dei fòri urbani, delle porte delle città e dei castelli, come dalle umili pievi campestri, spirò, nella eleganza delle forme, la tenerezza, il sorriso e la grazia del sentimento materno.

§ 3. — L'antico altare ligneo.

Ad una parete della piccola cappella, costruita recentemente a fianco del coro, è appesa una tavola in legno di quercia, di forma presso che equilatera (m. 1.22 × 1.20), composta di due parti distinte e quasi eguali, decorata d' intagli quella superiore, e quella inferiore di piccoli alveoli quadrangolari ed ellissoidali, disposti in cinque file verticali ed una orizzontale.[1] (Tav. VII).

La parte superiore della tavola ha i lati esterni ornati di

[1] V. *Relazione* del P. Grisar in *'Bullettino di Archeologia Cristiana*, serie V, n. 1 e 2, pag. 52; Cozza Luzzi, *La Cassa nuziale di Terracina* in *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di archeologia*, serie II, tomo V, pag. 287 e seg.

cornici, molto larga quella del lato orizzontale, formata di due rami intrecciati, uscenti dalla bocca di due teste umane mostruose, nei quali s'innestano fiori di giglio. Gli altri due lati verticali hanno cornici più semplici, composte di piccole teste di chiodi e di palmette. Una stretta fascia di foglioline di acanto completa la decorazione della cornice nella sua parte interna. Quasi gli stessi motivi, menò la fascia interna delle foglie di acanto, compongono anche la cornice della parte inferiore della tavola.

Il bassorilievo si divide in due composizioni. Nell'una di esse è rappresentato l'interno di un tempio, con due grandi archi rotondi, sorretti da colonne binate, scanalate e tortili. Sotto gli archi, riccamente ornati di cornici a palmette, si svolge una solenne cerimonia religiosa. Innanzi ad un altare di forma cubica, sorretto da una piccola base, ornata di un fregio ad intrecciature viminee, il pontefice Silvestro I, vestito di dalmatica, pianeta, stola crucigera e mitra, preziose per la ricchezza delle stoffe e la profusione dei fregi, compie la cerimonia della consacrazione dell'altare. Assistono alla sacra funzione un diacono che sorregge la pianeta e due accoliti che recano l'incensiere, la navicella, il pastorale ed un libro sacro.

Nei rinfianchi degli archi sono scolpite le figure del Salvatore e degli apostoli Pietro e Paolo. Nel paliotto dell'altare che il pontefice sta consacrando, leggesi l'iscrizione: *Men. Oc. D. XXIIII. Dedicatio Beate Marie ✝ Vultuilla.*

Nell'altra parte del bassorilievo è rappresentato il cervo, che ha fra le corna l'immagine di Cristo, quale apparve a S. Eustachio, mentre andava cacciando sui monti. [1]

Così un oscuro intagliatore riassumeva i fatti più notevoli della vita del Santo e del tempio eretto su quel monte in sua memoria, fermandone il ricordo in questa scultura.

In essa infine è degna di nota la decorazione pittorica con

[1] GUERIN, *Les petits Bollandistes,* vol. XI, pag. 263; PIOLIN, *Supplément aux petits Bollandistes,* vol. III, pag. 103.

la quale l'artista, mediante disegni di varia forma colorati in rosso, riempì gli spazi lasciati vuoti dall'intaglio, come la luce degli archi, ottenendo un maggiore risalto delle parti rilevate e specialmente delle cornici.

Già qualche altro illustratore del santuario dette notizia di questa scultura, ma o del tutto erronea, come quella del P. Kircher, [1] che vide in essa perfino una rappresentazione planimetrica della chiesa, o troppo fugace e talvolta inesatta. Il Cascioli, [2] nella sua recente descrizione del tempio, seguendo l'opinione comune, fu d'avviso che dovesse riconoscersi in questa tavola un frammento di una delle valve dell'antica porta della chiesa, e negli alveoli di essa una imitazione delle teste di chiodi, fatta per decorarne la parte inferiore.

Se non che un diligente esame dell'opera ci sembra escludere tale opinione.

Una prima difficoltà ad accettarla è fornita dalle stesse dimensioni della tavola. La quale misurando m. 1.22 di larghezza, darebbe la larghezza minima della porta in m. 2.40, e quella approssimativa di essa, ottenuta calcolando anche la sua fascia esterna, oggi perduta, in circa 3 metri. Misure, come ognuno vede, assai poco verisimili per la porta di un piccolo santuario alpestre, la quale misura oggi appena m. 2.10, nè mostra tracce di posteriori rimpicciolimenti.

Ma anche altre ragioni muovono a rifiutare l'opinione seguita fin qui.

Una diligente osservazione degli alveoli che adornano la parte inferiore della tavola mostra come alcuni fra essi, ed in misura notevole, presentino anche oggi tracce di una sostanza pastosa, di colore rossastro, che un tempo ne riempiva la cavità, ed altri siano in tal guisa incavati da servire come d'incastonatura a

[1] Kircker, op. cit., pag. 131; Cozza Luzzi, loc. cit., pag. 287.
[2] Cascioli, op. cit., pag. 65 e seg.

frammenti decorativi. Ora, se si pone mente alla frequenza con la quale l'arte medioevale usò di applicare le materie più varie, gemme, pietre preziose, placchette d'avorio, di smalto, di vetri colorati e mastici policromi, sopra ogni specie di suppellettile ecclesiastica specialmente lignea, per renderne più bella l'apparenza, è facile ravvisare anche nella nostra tavola un caso di tali applicazioni. [1]

Le testimonianze documentali e monumentali di quest'uso sono numerosissime. Il Liber Pontificalis, molte cronache monastiche, gli antichi inventari delle chiese, descrivono la singolare magnificenza degli altari, dei ciborî, degli amboni, degli stalli, dei quadri, delle statue, di tutta, insomma, la suppellettile interna della chiesa, ottenuta col mezzo di tali applicazioni.

Il mirabile altare di Westminster, [2] quello, oggi distrutto, della S.te Chapelle di Parigi, quello dell'abbazia di St.-Denis in Francia, offrono gli esempi più ricchi e più belli di tal genere di opere, eseguite con il concorso della pittura, della scultura, dell'oreficeria, e con l'applicazione di pietre rare, sostanze vitree e mastici a colore. Il maggior numero delle statue lignee e quella stessa che abbiamo veduta in questa chiesa, mostrano simili mezzi decorativi; i quali furono così famigliari anche ai pittori del medio evo, che l'uso ne venne tramandato talvolta fino agli artisti del rinascimento.

È chiaro quindi che anche l'opera alla quale appartenne la tavola scolpita della Mentorella dovette originariamente ricevere il complemento della sua decorazione da placchette d'avorio o di osso e da paste policrome, inserite negli alveoli a ciò preparati e forse ricoperti di sottili frammenti di vetro per accrescere la lucentezza della sottoposta materia colorata.

[1] Theophilus, *Schedula diversarum artium* (Ed. IIg), Wien, 1874. L. I., cap. XXVII, pag. 39; *Chronicon Casinense,* in Muratori, *Scriptores,* XXIII, pag. 451; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, 1872, vol. I, pag. 234 e seg., e pag. 381 e seg.

[2] Viollet-le-Duc, *Ibid.*, pag. 234 e seg.

ALATRI — Chiesa di Santa Maria Maggiore
Sagrestia, Sportello di ciborio.

Ora, se tale fu la delicata e fragile ornamentazione della nostra tavola, ognuno vede come sia poco verosimile che essa potesse appartenere alla porta esterna di un romito santuario di montagna, esposta per le necessità dell'uso a danneggiamenti accidentali e volontari di ogni specie.

Inoltre, osservandone la cornice, si nota come la parte di essa che chiude il frammento superiore della tavola non è la stessa del frammento inferiore. Quella ha una fascia interna, composta di delicate foglie d'acanto, che manca affatto nell'altra. Onde si avrebbe, accettando la comune opinione, una porta la quale presenta una notevole mancanza di unità decorativa nella sua cornice ed una difformità degli elementi ornamentali di cui questa si compone, insolita a riscontrarsi in tal genere di opere.

Conviene dunque ricercare piuttosto nella suppellettile interna della chiesa, anzichè nella sua porta, e precisamente in quella alla quale meglio poteva convenire una decorazione così ricca e delicata a un tempo, il mobile sacro al quale la nostra tavola appartenne.

La cura estrema e meditata posta dall'artefice nello scolpire le composizioni, nel decorare i fondi vuoti delle cornici, i sottarchi, i capitelli con sottili fregi disegnati a colore, nel cospargere di paste policrome, di placchette d'avorio la parte non ornata d'intagli, la relazione delle scene rappresentate con la storia della chiesa, infine la foggia dei frammenti, c'inducono a riconoscere in questa tavola la riunione delle parti superstiti delle facce dell'antico altare della chiesa.

Le testimonianze dell'uso degli altari lignei in tutto il medio evo non sono rare. [1] Un esempio molto antico è offerto da quello lateranense, ornato di disegni a colore. [2]

[1] MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, 1877, pag. 73; ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, Paris, 1883, T. I, pag. 216 e seg.

[2] D. BARTOLINI, *Sopra l'antichissimo altare di legno della sacrosanta Arcibasilica Lateranense*, Roma, 1852.

Di Ansegiso, abate di S. Vandrille, si sa che nell'anno 823 decorò un altare dedicato alla vergine, con una tavola lignea ricca di molte figure d'argento. [1] Nelle vite degli abati di S. Albano è ricordata una grande tavola, eseguita con arte mirabile, parte in legno e parte in altro materiale, per esser posta innanzi all'altare maggiore di quella chiesa. Di un altro altare di legno si parla nell'Anonimo [2] contemporaneo di Carlo Magno. Così l'altare della Sainte Chapelle di Parigi era un composto di legno e di pietra, ornato di applicazioni di vetro, di paste policrome, di pitture e di dorature. [3]

Dagli esempi citati e dagli altri che si potrebbero citare apparisce come il legno, fin dai più remoti tempi del cristianesimo, venisse usato, insieme con il marmo ed i metalli preziosi, come materiale di costruzione per gli altari. I quali, se nelle età primitive seguirono la uniforme sobrietà decorativa di tutta la suppellettile ecclesiastica e furono semplicissimi e formati di rozzi cippi marmorei o di lastre o di tavole, ed ebbero misure moderate, generalmente proporzionate al corpo umano, in seguito rispecchiarono, nelle aumentate proporzioni, nella crescente ricchezza e magnificenza del materiale impiegato, le nuove aspirazioni mondane degli ordini ecclesiastici, la ricerca appassionata del lusso, della grandezza, dello sfarzo, onde furono travagliati universalmente per tutto il medio evo. L'influsso della civiltà orientale, ognora più attivo progressivamente dall'età carolingia in poi, accentuò il sentimento di questi nuovi bisogni, già diffusi e comuni, fino a toccare in Francia ed in Germania, in specie, una misura di magnificenza e di sfarzo mai più raggiunta in seguito.

Le grandi chiese episcopali ed abbaziali, tutte quelle di qual-

[1] Rohault de Fleury, op. cit., T. I, pag. 174 e seg.

[2] Anon., *Miraculorum S. Dionisii.*

[3] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française*, Paris, 1878, vol. II, pag. 35.

che importanza, gareggiarono nella profusione delle ricchezze per accumulare gli arredi sacri più preziosi e più belli, e soprattutto nel decorare gli altari delle pietre più rare, degli smalti più lucenti, delle oreficerie più delicate, delle stoffe più ricche. Ogni arte, dalle maggiori, come l'architettura, la pittura, la scultura, a quelle applicate, la oreficeria, la tappezzeria, la glittica, furono chiamate a portare il contributo delle loro proprietà estetiche alla decorazione degli altari. Le cronache monastiche specialmente sogliono dilungarsi nella descrizione di questi mirabili tesori d'arte. Un esempio notevole ne è fornito dalla cronaca di Leone Ostiense. [1]

In tanto fervido ascendere verso il fastigio della ricchezza e dell'arte, anche le chiese minori, le piccole chiese conventuali di campagna, seguirono, nei limiti della loro capacità economica, il generale movimento del tempo.

Dove una spesa soverchia non permetteva la erezione di altari d'oro e d'argento, ornati di gemme e di smalti, era d'uopo ricorrere a materiali di minor costo ed a procedimenti tecnici meno dispendiosi. Così la pietra liscia, scolpita, oppure il legno, ornato d'intagli e di pitture, e talvolta degli uni e delle altre, offrirono un mezzo conveniente per ottenere una ricca decorazione con dispendio limitato. Così in luogo di cospargere di pietre preziose e di gemme, o di smalti e di lamine di metalli rari, la fronte e le altre facce dell'altare, si fecero larghe applicazioni di paste vitree, di mastici multicolori, di placchette eburnee, di tessere musive. Anche la pittura, largamente usata e con varietà di colori, contribuì efficacemente a dare miglior rilievo alla brillante decorazione dell'altare.

Nella stessa guisa dovette essere foggiato e decorato quello della Mentorella.

Anche le misure delle due parti di cui la tavola oggi si

[1] *Chron. Cas.*, pag. 447 e seg.

compone convengono a quelle proprie degli altari di questo tempo. È noto come una costante tradizione artistica, attestata da esempi reali di altari, fino a noi pervenuti, e da esempi figurati, solesse attribuire a questa parte del mobilio ecclesiastico la forma e le proporzioni convenienti all'uso assegnatole dall'antica liturgia e regolate secondo la misura del corpo umano. Di forma per lo più cubica, gli altari sorpassarono raramente l'altezza dell'addome dell'officiante, compreso anche lo zoccolo sul quale per solito riposavano. Così almeno vediamo nel maggior numero dei casi e finchè la liturgia cristiana, fra il cadere del secolo XII e la prima metà del seguente, non raggiunse il suo completo sviluppo, per il quale tutto il cerimoniale e la suppellettile sacra andò rinnovandosi ed arricchendosi di nuove costumanze simboliche e di nuovi arredi, che determinarono il crescere progressivo, talvolta fino al colossale, delle proporzioni dell'altare. Basta osservare quale esempio della loro forma arcaica, cubica, quello della chiesa di S. Pietro in Ferentillo; nonchè le innumerevoli testimonianze figurate, come quelle offerte dagli affreschi del portico esterno di S. Lorenzo fuori le Mura, da una pittura del Sacro Speco a Subiaco, nella quale è rappresentata la consacrazione dell'altare per opera del pontefice Gregorio IX, infine quelle riprodotte nel noto avorio di Francoforte e nell'altare d'oro di S. Ambrogio a Milano.[1]

Citammo appunto questi due ultimi esempi, poichè oltre alla forma primitiva dell'altare, di moderata altezza, presentano anche una decorazione di più fila orizzontali e verticali di pietre preziose, incastonate nei loro alveoli, in tutto simili a quelle che veggonsi nel frammento inferiore della nostra tavola. La quale, misurando m. 1.20, dà per ciascuna delle parti di cui si compone un'altezza di 60 centimetri, che aumentata dell'altezza dello zoccolo e della cornice che doveva coronare l'altare, si accosta

[1] Cfr. ROHAULT DE FLEURY, op. cit., pag. 177; VIOLLET-LE-DUC, op. cit., vol. II, pag. 15 e seg.

a quella approssimativa di 90 centimetri, che nella loro forma arcaica tali altari solevano raggiungere.

Un ultimo argomento a sostegno della nostra opinione ci sembra scaturire dal significato stesso delle composizioni che adornano la parte superiore della nostra tavola.

Vedemmo come queste rappresentino in scene distinte i due episodi più notevoli della storia del santuario, la prodigiosa apparizione del cervo crucigero al tribuno delle milizie romane, Eustachio, e la solenne consacrazione della chiesa della Mentorella per mano del papa Silvestro I. Ora, a niuno può sfuggire il carattere sintetico che l'artista ha voluto dare alle sue composizioni. Ravvicinando le due scene, raccogliendole in un medesimo spazio angusto, è chiaro che egli mirò, forse per suggerimento degli stessi committenti, a presentare una rapida esposizione delle origini favolose, delle vicende più importanti, relative alla chiesa che egli doveva adornare.

Il quale scopo mentre apparisce affatto logico, se subordinato alla imperiosa necessità del breve campo offerto all'artista dalla faccia anteriore di un piccolo altare, cessa di avere una ragione quando invece si pensi che l'opera dello scultore poteva liberamente esercitarsi sopra l'ampia superficie di una grande porta.

E d'altra parte è pure da notare come l'artista rappresentando sul paliotto la scena della consacrazione dell'altare e la storia della chiesa, non abbia fatto che seguire una pratica frequente nel medio evo, affermata da numerose testimonianze, come quella dell'altare di S. Ambrogio a Milano, dove « *Wolvinius faber* » in una delle sue composizioni rappresentava il vescovo Angilberto nell'atto di benedire e di consacrare quello stesso altare, che egli, con squisita arte, andava decorando.

A noi pare, dunque, che tutti gli elementi offerti dalle due parti della nostra tavola, le loro misure, le delicate applicazioni policrome che in origine dovevano avere, il carattere sintetico delle scene riprodotte, lo stretto rapporto di queste con il

mobile nel quale erano scolpite, concorrano a far riconoscere nelle due parti della tavola i due principali frammenti dell'antico altare. Nell'uno, che fu la faccia anteriore e la parte più nobile, l'intagliatore rappresentò convenientemente i fatti più importanti della chiesa; nell'altro, che fu la faccia posteriore, sparse la brillante decorazione policroma, comune nel suo tempo per questo genere di mobili sacri.

Lo stato frammentario di quest'opera accresce sensibilmente la difficoltà della sua determinazione artistica e cronologica.

L'autore ebbe bensì cura di segnare col suo nome la tavola, incidendovi l'iscrizione: « *Magister Guilielmus fecit oc opus* »; ma essa non è tale elemento che possa recare molto lume alle nostre ricerche. Il nome di Guglielmo fu troppo comune per tutto il medio evo, anche nel Mezzogiorno d'Italia, per poterne trarre un indizio della origine settentrionale dello scultore. Nè d'altra parte per chiare ragioni cronologiche e stilistiche è dato riconoscere nel nostro *Magister Guilielmus* alcuno di quei maestri omonimi di cui la storia e le opere d'arte ci hanno tramandato il ricordo. Così il Wiligelmo o Guillelmus che nella prima metà del secolo XII scolpiva i noti bassorilievi delle cattedrali di Modena, di Ferrara, di S. Zeno a Verona;[1] così Guglielmo d'Agnello, per ragioni di cronologia e specialmente per rispetto al pregio della sua arte magistrale; così quel Guglielmo, architetto e scultore abbruzzese, che fiorì nella prima metà del trecento, forse più di un secolo dopo che questo altare era stato scolpito;[2] così, infine, il maestro Guglielmo che, fra il 1257 ed il 1260, scolpì gli amboni del duomo di Cagliari, in uno stile peraltro schiettamente toscano ed affatto diverso da quello della nostra scul-

[1] VENTURI, *Storia dell'arte italiana,* vol. III, pag. 150 e seg.; SGULMERO, *La firma-preghiera di Maestro Guglielmo nelle sue sculture veronesi* (1139), in *Archivio storico dell'Arte,* 1895.

[2] Cfr. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abbruzzi,* Napoli, 1889; cfr. l'elenco generale degli artisti abbruzzesi.

tura.[1] Un miglior lume invece offre lo stile dell'opera. La perizia e la chiarezza con la quale lo scultore sa rappresentare in uno spazio angusto e col concorso di più personaggi la cerimonia della consacrazione della chiesa; il fine gusto decorativo che egli spiega nell'ordinare la sua composizione, sotto le volte di un tempio, e nel fornire di questo una soddisfacente rappresentazione con archi sorretti da colonne binate, dalle complicate cornici, adorne di palmette, di ovuli, di dentelli; la franchezza ed il buon gusto col quale disegna e scolpisce il bel fregio superiore e lo arricchisce di rami, di foglie e di fiori, ispirati alla imitazione del vero, fanno prova di un'arte che è già nel possesso di una tecnica evoluta e sorretta da una forte tradizione. Notevole parimenti è la cura estrema spiegata dall'artista nella trattazione dei più minuti particolari delle cose rappresentate.

Egli si sofferma a riprodurre ogni particolare del ricco abbigliamento papale, la ricca gala dell'orlo inferiore della sua dalmatica, le piccole croci della stola e perfino la sua frangia terminale, i fregi circolari o rose od oculi tessuti nella detta pianeta, ad imitazione della moda assai comune in tutto il medio evo nelle stoffe preziose di Oriente e d'Italia; cosparge di pietre e di gemme la mitra di S. Silvestro; rappresenta con grande osservanza del vero gli arnesi liturgici, l'altare e la sua decorazione; arricchisce di eleganti fogliuzze d'acanto le cornici degli archi, gli esili capitelli delle colonne, e queste abbellisce con manifesta intenzione di varietà, per mezzo di sottili scanalature verticali e tortilinee.

Così egli riesce a distinguere con estrema precisione il costume ecclesiastico, e le sue singole parti, in guisa da determinare chiaramente il grado gerarchico di ciascuno dei personaggi rappresentati.

[1] E. Brunelli, *Gli amboni del duomo di Cagliari* ne *l'Arte*, anno IV; Venturi, op. cit., pag. 920 e seg.

Per altro conviene riconoscere che non tutti gli elementi artistici dell'opera trovano nello scultore un uguale trattamento, la stessa perizia che egli dimostra nella esecuzione delle parti decorative del suo lavoro.

La rappresentazione del corpo umano, delle sue azioni, delle sue proprietà, non è resa con mezzi che rivelino una buona padronanza delle attitudini necessarie per trattare convenientemente questa più alta sfera di espressioni artistiche.

Nonostante i notevoli sforzi dell'intagliatore, le figure difettano di chiara e personale espressione, i gesti sono meccanici, le attitudini rigide e stentate.

Sui volti soverchiamente allungati, con tendenza verso la forma triangolare, spiccano sgarbatamente gli occhi grossi, ellissoidali, disegnati a fior di pelle, il naso estremamente lungo e duro.

È chiaro che in maestro Guglielmo le facoltà dello scultore di figure non erano all'altezza di quelle del decoratore.

Egli rispecchia in ciò le qualità peculiari della tradizione che lo ispira, della scuola artistica nella quale venne educato. Scuola e tradizione che appaiono distinte, per una parte, dalla cura sollecita dei particolari ornamentali, la diligenza monastica spiegata nel riprodurli, la varietà di essi, attinti alle fonti più varie, all'architettura, alla fauna mostruosa, alla liturgia, al costume ecclesiastico, e poi dalla vivace ispirazione all'antico, palese negli elementi architettonici, dalla precisa conoscenza dell'abbigliamento, del cerimoniale religioso, infine dalla cura costante di ritrarre ogni particolare, anche quando la difficoltà tecnica opposta dalla natura del materiale usato non dovesse essere compensata dall'effetto ottenuto; e per l'altra parte dalla poca abilità nel trattare la figura umana; da una notevole negligenza nel riprodurla; da una scarsa capacità nel dar vita alle figure, espressione ai loro volti, azione ai loro gesti.

Questi caratteri richiamano al nostro pensiero le qualità pe-

Santa Maria in Vulturella — Parte di un reliquiario, faccia anteriore.

culiari della scultura del Mezzogiorno d'Italia nei due primi secoli dopo il mille. [1]

In questo lungo e fecondo periodo l'operosità artistica fu quasi esclusivamente rappresentata dalle scuole monastiche. Sull'esempio dell'abate Desiderio, che nel cadere del secolo XI apriva numerose scuole d'arte a Montecassino, [2] tutti i maggiori cenobi benedettini e basiliani della Campania e dell'Apulia gareggiarono nella produzione artistica. [3]

Ai concetti d'arte, raccolti dalla classica tradizione, tenacissima in quelle regioni, associarono quelli più schiettamente ispirati dalle civiltà orientali succedutesi nel dominio politico del Mezzogiorno d'Italia, la bizantina e l'araba. Per un singolare concorso di cause, distinte da una comune origine religiosa, queste due civiltà così dissimili fra loro, furono invece concordi nel considerare ostilmente l'esercizio e la produzione della grande statuaria. Subordinarono costantemente la scultura all'architettura, e quella, spogliata di ogni carattere autonomo, fu ristretta alla funzione di semplice mezzo decorativo. Così la figura umana, che per raggiungere un alto grado di sviluppo e di perfezione, è legata alla necessità di un trattamento autonomo e grandioso, sempre più andò decadendo nel pregio delle sue rappresentazioni. Lungi dal godere di una propria e indipendente considerazione, fu apprezzata solo come mezzo ed occasione per narrare episodicamente un ristretto numero di soggetti sacri. E l'artista ed il gusto popolare furono paghi quando nella trattazione spesso informe di essa e quasi sempre sommaria, riconobbero la figura dell'uomo, messa a significare un simbolo, un'allegoria, una scena liturgica.

[1] BERTAUX, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, T. I, pag. 402.

[2] *Chron. Cas.*, pag. 447 e seg.; CARAVITA, *I Codici e le arti a Montecassino*, Montecassino, 1869, T. I, pag. 181 e seg.; TOSTI, *Storia della badia di Montecassino*, Napoli, 1842, T. III, pag. 330 e seg.

[3] CARAVITA, op. cit., T. I, pag. 224.

Non così invece avvenne per la scultura ornamentale. A questa, come a creatura prediletta, ogni provincia dell'Oriente, anche le più lontane, prodigarono la dovizia inesauribile delle faune e delle flore regionali; i frutti mirabili e più strani delle iridescenti fantasie popolari. La Siria, la Persia, l'Asia Minore, l'Egitto, i paesi arabi, apportarono in gran copia le particolarità più squisite e rare della ornamentazione indigena, raffinata da una lenta elaborazione secolare.

Così, a traverso l'Jonio ed il Tirreno, immigrarono sulle felici coste sicule, apule e campane nuove e copiose forme decorative: animali delle specie più strane e mostruose; fiori e frutta dall'acuto profumo esotico; fregi composti di elementi raccolti dagli stili architettonici delle età più lontane; svariate, multiformi combinazioni di segni geometrici.

La fantasia fervida, operosa del monaco artista, cresciuto nel Mezzogiorno d'Italia, raccolse questo ricco materiale decorativo, lo arricchì di altri elementi tratti dalla tradizione artistica locale e lo elaborò sapientemente, scoprendo nuove invenzioni, che egli tradusse ad ornamento della suppellettile sacra, nei metalli preziosi, nello smalto, nell'avorio, nelle stoffe, nel marmo, nel legno.

Così andarono preparandosi le origini, ed in alcuni luoghi precocemente maturarono i primi prodotti di quella brillante rinascenza scultoria, che nella seconda metà del secolo XII ed in tutto il successivo fiorì prosperamente in Puglia, nella Campania e nei paesi del Lazio. E generò quello stile tutto penetrato di sapore classico, ricco di contributi orientali, vario, brillante, di cui tutti gli elementi, e così la figura umana, furono esclusivamente subordinati all'effetto decorativo dell'insieme; sul quale gli artefici normanni e svevi ed i marmorari romani composero la inestimabile decorazione che prodigarono, come un parato da festa, sopra ogni spazio disponibile, sugli augusti portali, sulle arcate, sui pulpiti, sui ciborî, sugli altari delle chiese.

I riscontri che l'ornamentazione della nostra tavola presenta con altri monumenti affini del Mezzogiorno d'Italia, appartenenti alla seconda metà del secolo XII o al principio del successivo, ci confermano nell'assegnarle la medesima origine.

Così l'arco della porta di S. Giacomo a Trani ha una cornice composta degli stessi elementi che ha la cornice esterna del frammento superiore della nostra tavola: un piccolo fregio di foglioline d'acanto spinoso ed una fascia di dentelli cubiformi, sfaccettati all'esterno; particolarità quest'ultima non frequente per tal genere di ornamentazione.

Le cornici degli archetti del nostro bassorilievo presentano la stessa combinazione, alquanto farraginosa, di piccole foglie di acanto spinoso o acantizzate, e di ovuli e di perline, che tanto predilessero gli scultori ornamentisti dell'Italia meridionale nell'età normanna e sveva, come dimostrano, per esempio, le cornici del pulpito di Troia, quelle degli archi laterali esterni della cattedrale di Trani, le arcate delle porte della cattedrale di Ruvo. Il fregio a rami intrecciati, solcati da sottili venature, recanti fiori di giglio, di finissima esecuzione o già dischiusi o sul punto di esserlo, presentano affinità notevoli e non accidentali con la decorazione fogliacea ed a rami dei pilastri della porta della cattedrale di Benevento.

Anche la trattazione degli abbigliamenti dei personaggi sacri ed ecclesiastici, rappresentati dal nostro intagliatore, attestano il suo stretto rapporto con le tradizioni artistiche del Mezzogiorno d'Italia. Gli abiti, disegnati a pieghe numerose, sottili, parallele quando si volle riprodurre stoffe leggiere e morbide, ed invece rigidi e senza pieghe allorchè s'intese di riprodurre tessuti pesanti, ricchi d'oro e di gemme, rispecchiano il gusto bizantineggiante degli artisti apuli e campani. La foggia particolare della pianeta che indossa il pontefice Silvestro offre anche un elemento di determinazione cronologica che non va trascurato. Essa non ha infatti la forma ampia, a grandi pieghe,

che fu di uso larghissimo e prevalente fino al secolo XI, e neppure quella campanulata, propria del secolo XIII, e di cui il tesoro della cattedrale di Anagni presenta cospicui esempi. Ha invece una moderata ampiezza, ed il taglio a guisa di losanga, di quella forma che fu assai comune nel XII secolo. Così l'altare dinanzi al quale la sacra cerimonia si svolge presenta ancora la forma arcaica, cubica, conservatasi fino al principio del dugento, ed è sgombro della numerosa suppellettile di cui il nuovo cerimoniale ecclesiastico di questo secolo amò arredarlo.

Per giungere ad una più circoscritta determinazione stilistica dell'altare di S. Maria in Vulturella non va trascurato il contributo di notizie che alcuni testi forniscono intorno ad un numero considerevole di sculture lignee eseguite nel Mezzogiorno d'Italia e nel Lazio, fra il cadere del secolo XI ed il seguente. Da queste notizie è dato arguire la misura ed i procedimenti con cui in queste regioni praticavasi l'intaglio in legno per ogni specie di suppellettile ecclesiastica, amboni, porte, cibori, dossali, arche, iconostasi, nonchè l'esistenza di un'antica tradizione, dalla quale maestro Guglielmo dovette attingere gli elementi dell'arte sua.

Nella particolareggiata narrazione che Leone Ostiense dedicò alle innumerevoli opere eseguite dall'abate Desiderio per la mirabile basilica cassinese, sono minutamente descritti il pulpito di legno, adorno di fregi dipinti e di tessere auree;[1] i sedili del coro, i dossali ornati di bassorilievi e di pitture,[2]

[1] LEO OST.: *Pulpitum quoque ligneum ad legendum, sive cantandum longe priori praestantius et eminentius fecit in ascensu graduum sex, idque diversis colorum fucis et auri petalis de pulchro pulcherrimum reddit.* (*Chron. Cas.*, in MURATORI, *Scriptores*, T. IV, pag. 451).

[2] LEO OST.: *Fecit et sedilia lignea in circuitu chori cum dossalibus eorum, scalptura simul et pictura praestantes; sed et gradum nichilominus ligneum eiusdem operis extra chorum in ambonis modum satis pulchrum constituit,* (*Chron. Cas.*, pag. 430).

Santa Maria in Vulturella — Parte di un reliquiario, faccia posteriore.

la mirabile iconostasi scintillante di ori e di gemme;[1] le travi del ciborio, all'esterno rivestite d'oro e d'argento ed all'interno di tessere e di pitture.[2]

Così il *Chronicon Sublacense* narra come l'abate Giovanni VII (1068-1120), il quale alle singolari virtù militari seppe congiungere un vivo amore per le arti, facesse costruire per la chiesa di S. Scolastica e per il suo monastero un'arca di legno mirabilmente scolpita, per riporvi libri sacri, ed un ambone anch'esso di legno scolpito ed altre opere ancora.[3]

L'operosità delle scuole monastiche benedettine, attestata nel campo della scultura in legno da queste fonti, non dovette rimanere senza influenza sullo sviluppo di quest'arte nelle regioni dell'Italia centrale, più largamente dominate dalla potestà temporale dell'ordine.

Ed anche oggi alcune considerevoli opere di scultura in legno, superstiti nelle chiese della regione abbruzzese e del Lazio, particolarmente ligia alle forme dell'arte benedettino-cassinese,[4] presentano un saggio parziale della vasta operosità attestata dalle narrazioni dei testi.

La bella iconostasi frammentaria della chiesa benedettina di S. Maria in Valle Porclaneta, adorna di una brillante decorazione di fregi, meandri, arcate, fiorami dipinti, di stile schiettamente bizantino, è forse una riproduzione diretta, eseguita nella prima metà del secolo XII, di quella costruita in legno, con rinvestimenti metallici, dall'abate Desiderio nella basilica cassinese.[5]

[1] LEO OST.: *Quam* (trabem ligneam) *pulcherrime sculpi et auro, colorumque fucis interim, fecerat Desiderius exornari.* (*Chron.*, pag. 451).

[2] LEO OST.: *Quatuor etiam trabes propter ciburium altaris simili modo sculpto, ac deaurato argento extrinsecus induit; ab intus vero petalis et coloribus decoravit.* (*Chron.*, pag. 451).

[3] *Chron. Subl.*, in MURATORI, *Script.*, T. XXIV, coll. 938-939.

[4] BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, T. I, pag. 283 e seg.

[5] BERTAUX, *Ibid.*, pag. 555.

La porta della chiesa di S. Maria in Cellis, presso Carsoli, eseguita nel 1132, adorna di bassorilievi rappresentanti alcuni fatti della vita di Gesù; e quella contemporanea di S. Pietro in Alba Fucense, rivelano, sebbene in una misura più temperata, le medesime influenze artistiche, palesi nella iconostasi di S. Maria in Valle.

Gli sportelli del ciborio nel quale un tempo era racchiusa la ricordata statua della Vergine di S. Maria Maggiore in Alatri presentano un altro cospicuo saggio dell'attività di queste scuole, ispirate dal fervido impulso del monastero cassinese. (Tav. VIII, IX). Tuttavia in questa ultima opera la preponderanza artistica bizantina è molto più visibile e profonda che non nelle porte di Carsoli e di Alba, e nella stessa iconostasi di S. Maria in Valle. Lo stile delle composizioni affollate di personaggi, le formule iconografiche, le particolarità architettoniche, quelle del costume, il carattere degli elementi ornamentali, il disegno delle cornici, appaiono nei bassorilievi di Alatri, come il frutto di immediate ispirazioni, tolte dalla scultura campana del secolo XII, più schiettamente bizantineggiante, come le tavolette eburnee del paliotto di Salerno e le formelle delle porte bronzee di Benevento.

Il confronto di queste sculture con l'altare di S. Maria in Vulturella, mentre rivela facilmente la loro uniformità di tecnica e di stile, visibile in special modo nei riguardi della iconostasi di S. Maria in Valle e degli sportelli di Alatri, non offre tuttavia sufficienti elementi per poter con assoluta sicurezza riferire alla regione abbruzzese od a quella laziale l'origine e l'educazione artistica dello scultore Guglielmo.

Nondimeno dobbiamo riconoscere che i caratteri artistici propri dell'altare della Vulturella, lo spirito brillante, fastoso, estremamente ricco della sua decorazione, palese nella molteplicità dei motivi ornamentali, nella finezza con cui vennero eseguiti, nella varietà e nella esattezza con cui i particolari del

costume sono trattati, nonchè le numerose reminiscenze tolte dall'antico, ed in fine la scarsa abilità con cui le figure sono condotte, il difetto di espressione nei loro volti, di giuste proporzioni nelle loro membra, formano un complesso di particolarità che si accordano con grande esattezza con quelle comuni al maggior numero di opere scultorie, eseguite nelle scuole abbruzzesi del secolo XII e del principio del seguente.

È noto come negli Abbruzzi fioriva in questo tempo una feconda scuola di scultori, i quali mentre si dimostrarono affatto incapaci di fare una trattazione nobile ed espressiva della figura umana,[1] furono peraltro estremamente abili nel rivestire le loro opere del più ricco apparato decorativo, composto degli elementi più rari, capricciosi e brillanti, tolti dalla fauna e dalla flora indigena, classica ed orientale, dalle forme architettoniche, dalle miniature cassinesi,[2] dalla ornamentazione geometrica araba e ravvivati per mezzo del colore.

Il ciborio di S. Clemente al Vomano, opera degli scultori Ruggero e Roberto, della metà del secolo XII, il tabernacolo e l'ambone di S. Maria in Valle Porclaneta, scolpito dallo stesso Roberto nel 1150, un altro ambone di S. Maria del Lago, presso Moscufo, opera dello scultore Nicodemo (1166), il pulpito di S. Clemente a Casauria, eseguito negli ultimi anni del secolo XII, ed altre opere minori, pulpiti, cibori, cancelli marmorei, lavorati per le piccole pievi rurali delle valli teramane, marsiche e sulmonesi, presentano con grande uniformità i caratteri artistici menzionati.

Così anche maestro Guglielmo potè svolgere il suo tirocinio sopra l'esempio di questi preziosi saggi scultorî, accettando e riproducendo per l'altare della Vulturella il loro brillante stile decorativo, nonchè la stessa difettosa trattazione della figura umana, non senza rispecchiare però nell'opera sua con una fe-

[1] VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 1903, T. III, pag. 708.
[2] BERTAUX, op. cit., pag. 212.

deltà sconosciuta al maggior numero di quelle sculture l'influsso dell'arte monastica benedettina dalla quale esse vennero, primamente, ispirate.

§ 4. — Il frammento di un reliquiario.

Il frammento metallico dorato (0.66 × 0.30), che qui riproduciamo, già apparve nella esposizione eucaristica di Orvieto nel 1896, classificato come un dossale di cattedra vescovile od abbaziale del secolo XIII o XIV. [1]

Nella sua faccia anteriore, nel fondo ornato di un sottile ed elegante rivestimento di arabeschi vegetali incisi, spicca la serie dei dodici apostoli, recanti ognuno un codice nella mano sinistra, ad eccezione di uno fra essi, S. Pietro, che ha invece le chiavi. Fra le teste degli apostoli è ripetuto il motto: *Agnus Dei Sanctus Dominus*. La serie è interrotta nel mezzo da un disco, nel quale è disegnato un faldistorio, sormontato da una ricca mitra vescovile od abbaziale. (Tav. X).

Nel disco sono rappresentati i simboli degli evangelisti ed il mistico agnello, al quale sovrasta una porta; intorno leggesi l'iscrizione: *Ego sum ostium i*(n) *ovile ovium*. La corda dell'arco è ornata delle dodici figure dei profeti, in varia guisa benedicenti; Salomone stringe, invece, la spada.

I profeti hanno nella sinistra un rotulo spiegato, nel quale leggesi un motto biblico proprio di ognuno; essi sono: Amos, Giosuè, Abdia, Daniele, Salomone, Abacuc, Giona, Osea, Geremia, David, Mosè, Isaia.

Le figure vestono uno stesso costume: una tunica aderente al corpo; su di questa una dalmatica con fregi alle maniche

[1] Cascioli, op. cit., pag. 131 e seg.; cfr. *l'Estratto degli Atti del Congresso Eucaristico d'Orvieto con catalogo delle opere esposte*, pag. 182; Grisar, *Note sulla Mostra di Arte Sacra ad Orvieto* in *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, 1897, pag. 1 e seg.

Santa Maria in Vulturella — Candeliere arabo.

ed un ampio pallio che ricopre le spalle e parte della persona; hanno il capo scoperto, ornato di aureola; David e Salomone portano la regia corona. I volti sono quasi tutti barbati: di forme grosse ed allungate; la fronte stretta e bassa, il naso molto lungo; gli occhi rotondi, incavati a fior di pelle, presentano una particolarità notevole, le pupille di smalto nero. Le grosse teste si affondano pesantemente nelle spalle; le braccia si attaccano al corpo senza una facile articolazione, ed i gesti sono rigidi, automatici. L'esecuzione delle figure non è, generalmente, molto accurata, difetta di carattere personale ed imprime in ogni personaggio come un sentimento di stupore, accresciuto dalla fissità dello sguardo.

Il lato posteriore del frammento è lavorato al bulino e presenta una migliore esecuzione per la varietà dei motivi, l'eleganza degli ornati, la giusta proporzione delle figure, il notevole naturalismo del loro carattere e delle loro attitudini. È manifesto che le minori difficoltà tecniche incontrate dall'artista nel trattare la sua decorazione secondo il procedimento dell'incisione, anzichè del rilievo, tolgono alla sua opera la ruvidezza che si riscontra nei personaggi della faccia anteriore.

L'artista rappresentò nel disco centrale la figura di S. Gregorio Magno, sedente sopra un ricco trono, vestito degli abbigliamenti pontificali, in atto di sollevare con la destra le chiavi e con la sinistra un codice sacro, mentre la simbolica colomba gli arreca l'afflato divino. Anche questo personaggio ha gli occhi di smalto. (Tav. XI).

Nell'arco del frammento e nella corda di esso, sotto grandi arcate sorrette da semplici colonne, sono incisi ventidue dignitari ecclesiastici, seduti su larghi seggi, alcuni imberbi dall'aspetto giovanile, altri vecchi e barbati. Hanno il capo coperto di mitra, indossano dalmatica e pianeta e portano in una mano un rotulo, un codice o il pastorale, mentre l'altra è aperta in atto oratorio o levata per benedire.

Nel tratto di congiunzione fra la corda e il disco è inciso il motto evangelico: QUI SITIT VENIAT. Un'altra lunga iscrizione ricorre sul margine del disco e circonda la figura del pontefice, essa dice: ✝ S P C. ALMUS EGO TEGAS UT TEGENDA TE TEGO . VIR DICO PASCE GREGES QUIA NULLIS EPULIS EGES. ✝ [1]

Tutti gli spazi non occupati dalla decorazione architettonica e dalle figure hanno un elegante rivestimento di fregi a fogliami filiformi, delicatissimi, assai simili a quelli che adornano il fondo del lato anteriore del frammento.

Quale significato abbia la rappresentazione di questa serie di dignitari ecclesiastici, che le loro insegne fanno riconoscere come vescovi od abati, preseduta da S. Gregorio Magno, è molto arduo determinare con sicurezza, anche per lo stato frammentario in cui quest'opera è a noi pervenuta. Una sua particolarità iconografica complica notevolmente le investigazioni, ed è la mancanza del nimbo nella figura del santo pontefice. Forse l'artista intese di rappresentarlo in un momento storico della sua vita, come nell'atto di presedere un concilio; oppure volle ritrarlo con gli attributi reali del suo grado gerarchico, in relazione con gli altri personaggi, cioè come il primo nella serie degli abati di un monastero che da lui ripeteva la sua origine. Quest'ultima opinione ci sembra più accettabile ed in qualche modo avvalorata dallo stemma abbaziale di cui è ornata la parte anteriore del frammento.

[1] Il Cascioli, che nella terza lettera della sigla iniziale lesse un G invece del C che essa reca, pensò che si dovesse interpretare la sigla con le parole: *Sanctus Pontifex Gregorius*. Laddove l'esatta lezione delle lettere che compongono la sigla ne rende chiaro il significato nella parola *Spiritus*, e la relazione dell'intera iscrizione con la persona del pontefice Gregorio e dello Spirito Santo, in forma di colomba, che formano il soggetto della rappresentazione da essa circoscritta. E però traduciamo: *io almo spirito ti soccorro, affinchè a tua volta soccorra le cose che vanno difese; o uomo, io ti ordino di pascere il gregge poichè tu non manchi di alcuna pastura.* Per il significato della sigla S P C. cfr. A. CAPPELLI, *Dizionario di abbreviazioni latine ed italiane*, Milano, 1899; CHASSANT, *Dictionnaire des abréviations latines et françaises usitées*, Paris, 1883, pag. 22.

Parimenti è molto difficile determinare la natura del mobile ecclesiastico al quale esso originariamente appartenne.

Vedemmo come l'opinione più diffusa lo reputi un postergale di cattedra abbaziale. [1] Ma ove anche si accetti tale ipotesi per quanto si riferisce alla specie del mobile, conviene escludere che esso facesse parte della suppellettile del monastero della Mentorella, il quale, come abbiamo visto, dalla sua origine fino ad età molto tarda, ed ancora al tempo di Innocenzo VIII, fu retto da un priore, mentre il nostro frammento reca lo stemma con le insegne abbaziali.

Potrebbe tuttavia ritenersi che il frammento abbia in origine appartenuto a cattedra di altra abbazia o vescovato, e che per ignote vicende sia poi venuto in potere del monastero della Mentorella. Senonchè la foggia stessa del frammento superstite ci sembra escludere l'ipotesi corrente. Infatti, se si considera che esso presenta, come mezzi di attacco al mobile ecclesiastico del quale in origine fece parte, due piccole e sottili lingue metalliche, inabili per la loro forma ad assicurare una ferma aderenza di questa parte del mobile all'insieme, dobbiamo credere che la funzione primitiva di esso non poteva esser quella di dossale di sedia, capace della stabilità e della saldezza che il suo ufficio richiedeva. Perciò stimiamo più probabile che il suo ufficio originario fosse quello di coronare un reliquiario a forma di cassa rettangolare, di quel tipo che fu familiare all'arte tedesca e francese del secolo XII, [2] pur riconoscendo che gli elementi che esso attualmente fornisce non bastano per escludere recisamente altre ipotesi affini, come quella che possa trattarsi del fastigio di un piccolo dossale d'altare o di un ciborio.

Più facile, forse, è la determinazione cronologica e stilistica dell'opera. L'esame delle sue particolarità artistiche e tecniche

[1] Grisar, loc. cit., pag. 1 e seg.

[2] Cfr. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1896, vol. IV, pag. 148 e seg.

ci spinge ad escludere che si possa riconoscere in essa un prodotto italiano ed a ritenerla piuttosto opera d'origine germanica.

L'uso del rame dorato o inargentato con applicazioni di smalti e di pietre preziose, quale materiale di costruzione per alcuni mobili sacri, come casse, reliquiarî, ciborî, dossali d'altare, fu proprio delle scuole di oreficeria, che nello scorcio del secolo XI e nei due secoli successivi fiorirono in Lorena e nel Mezzogiorno della Francia.[1] Le scuole di oreficeria italiana, perchè più strettamente legate alle consuetudini tecniche d'Oriente, non ebbero con l'uso di questi materiali la stessa famigliarità di quelle altre scuole occidentali, e si attennero piuttosto a quelli preziosi, ormai consacrati da una infrangibile tradizione. Invece nessuno ignora la grande abbondanza con la quale, a cominciare dal secolo XI, gli artisti di Colonia, Treveri, Magonza, Reims, Metz, Verdun e Limoges, provvidero con tali materie alla produzione della suppellettile ecclesiastica più varia e multiforme. Anche oggi il gran numero di casse per reliquie, di altari portatili, di bacili e vasi per abluzioni, di flabelli, di candelieri, di corone, di sarcofagi, di lastre tumulari che si conservano nelle più ricche cattedrali tedesche e nei musei di Francia e di Germania, attestano la frequenza con la quale venne usato questo procedimento tecnico misto delle applicazioni di smalti e pietre preziose, sopra fondi di rame e di bronzo dorato o inargentato.

In tutte queste scuole lorenesi e limosine si usò largamente di rivestire i fondi metallici di una decorazione di esili rami e di foglie, vermicolati, filiformi, incisi col bulino, che si allargano, s'intrecciano variamente per tutta la superficie libera del fondo e spandono su questo come un magnifico tessuto aureo, al quale l'artista sovrappone le sue figure lavorate a rilievo metallico o a smalto, con effetti di luce felicissimi.

[1] MOLINIER, op. cit., vol. IV, pag. 174 e seg.; DARCEL, *La Collection Basilewski*, Paris, 1874; PALUSTRE, *La Collection Spitzer*, Paris, 1900, T. I, pag. 75 e seg.

Questo singolare tipo decorativo, usato in sostituzione degli arabeschi filigranati, familiari all'arte carolingia, non fu peraltro un prodotto originale dell'arte medioevale d'Occidente. Ma questa lo attinse all'arte tessile bizantina, che fecene largo uso nelle frange e nei ricami dei ricchi abbigliamenti, nelle cortine e nei velari delle abitazioni aristocratiche e delle chiese. [1]

Una tale particolarità decorativa ignota alla oreficeria italiana, e così comune invece a quella lorenese e limosina, è offerta dal nostro frammento, con una precisione di riscontro da togliere ogni incertezza intorno all'origine di esso. Si osservino, ad esempio, alcune opere uscite dalle scuole limosine e trattate col noto procedimento misto delle applicazioni dello smalto sul rame; come la bella cassa della collezione Basilewski (n. 199) [2] opera del secolo XII, nella quale l'artista, sopra il fondo metallico dorato, interamente rivestito dei noti fogliami incisi al bulino, rappresentò con figure a smalto *champlevé* la leggenda di S. Valerio; così le due casse (n. 20, 22) del principio del secolo XIII, già appartenenti alla collezione Spitzer; [3] così la croce della fine del secolo XII, appartenente a M. Bonnany (Drive); [4] ed infine il mirabile dossale d'altare (principio del secolo XIII) dell'alpestre santuario di S. Mignes in Excelsis in Navarra. [5]

Nell'arte renana gli esempi di questa particolare decorazione sono meno numerosi, ma tuttavia non rari. Ricordiamo quello offerto dal reliquiario di Zell, [6] opera renana del secolo XII, nel quale le placche metalliche che rivestono l'ossatura lignea della

[1] Cfr., ad esempio, i musaici della Cappella Palatina di Palermo; ed i fogli miniati del Codice greco della Biblioteca Nazionale di Parigi, n. 79 (fondo Coislin) in OMONT, *Fac-similés des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris, 1900, pl. LXIII.

[2] DARCEL, *La Collection Basilewski*, pl. XXXI, pag. 79.

[3] PALUSTRE, op. cit., pag. 103-104.

[4] MOLINIER, op. cit., pag. 185

[5] Riprodotto in *Revue de l'Art Chrétien*, luglio 1903.

[6] AUS'M WEERTH, *Kunstdenkmäler des Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Leipzig, 1857 60, Taf. LIV, n. 7.

cassa presentano nei fondi la stessa ornamentazione fogliacea, vermicolata ed incisa al bulino, che si riscontra nel nostro frammento e nelle citate casse limosine.

La maggiore rarità di esempi che di questa decorazione ci offre l'arte renana in confronto di quella limosina, nella quale sono invece affatto comuni, potrebbe farci inclinare a ricercare piuttosto sulle rive della Vienna, anzichè su quelle della Mosa e del Reno, la scuola donde uscì l'opera alla quale appartenne questo frammento, se altre ragioni tratte precipuamente dal carattere stilistico delle figure in essa rappresentate non ci facessero seguire piuttosto l'opinione contraria.

È da osservare, infatti, come la maniera nella quale le figure sono trattate non ha soddisfacente riscontro in quella propria dell'arte limosina del secolo XII, in opere analoghe. In queste scuole del Mezzogiorno della Francia già allora andavasi rapidamente elaborando quel tipo della figura umana dalle forme allungate, sottili, nervose, volte all'eleganza, che l'arte gotica del secolo XIII doveva condurre ad un completo e felice sviluppo.

Invece le scuole nordiche di Europa, di Colonia, Treveri, Verdun, Liegi, legate ancora strettamente alla tradizione carolingia, si mantenevano fedeli al tipo umano, già familiare a quest'arte. E però amavano di rappresentare i personaggi con forme membrute, raccolte, alquanto grosse: la testa di profilo rettangolare, dai forti zigomi, pesantemente affondata nelle spalle, gli occhi disegnati a fior di pelle, cerchiati di palpebre tondeggianti; le membra aderenti al corpo e con difficili articolazioni; le vesti con pieghe grosse, sommarie; i capelli e le barbe ispide e setolose. Sono i caratteri comuni al maggior numero di opere di oreficeria e di avorio, uscite dalle scuole lorenesi dei secoli XI e XII, che attestano la vitalità della tradizione artistica carolingia, ancora tenacissima in questa età, nonostante il persistere degli influssi bizantini.

Il tesoro della cattedrale di Treveri [1] offre più di un esempio di opere eseguite in avorio e metallo nello stile del frammento della Mentorella; come una bella copertura di evangelario del secolo XII, che ha nella tavoletta superiore, sopra un fondo d'argento dorato, cosparso di pietre preziose e di piccoli smalti, quattro pannelli di rame dorato con i quattro animali simbolici, che stringono energicamente nelle zampe i codici evangelici; ed un'altra coperta di evangelario in argento, ornata delle figure di Cristo fra gli apostoli Pietro e Paolo e dei simboli evangelici, posseduta dalla stessa cattedrale.

Anche gli avorî delle scuole renane di questo tempo offrono numerosi elementi di riscontro con l'arte del nostro frammento, [2] come il cofano del museo di Budapest, [3] un reliquiario del museo di Berlino, [4] alcune piccole figure della collezione Micheli di Parigi, due cofani del Louvre. [5]

Già rilevammo come la decorazione della faccia inferiore del frammento riveli un'abilità di esecuzione di gran lunga superiore a quella dell'altra, per la facilità, la giusta misura, la eleganza con cui ogni particolare appare concepito e disegnato, la rara destrezza con cui è inciso. Pochi segni, abilmente trattati, bastano all'artefice per presentare una chiara idea del personaggio, senza che alcuna particolarità del suo corpo, del suo abbigliamento, della sua attitudine, abbiano a soffrire nocumento o perdere di evidenza per la maniera di disegnare quasi stenografica, che gli è propria. Si osservi la serie degli abati, il

[1] PALUSTRE et BARBIER DE MONTAULT, *Le Trésor de la cathédrale de Trèves*, Paris, pl. 9-14.

[2] SEMPER, *Ivoires du X^e et XI^e siècles au Musée National de Buda-Pest* in *Revue de l'Art Chrétien*, 1897, pag. 389.

[3] NÖHRING ET FRISCH, *Kunstschätze aus dem grossherz. Museum zu Darmstadt*, pl. VII.

[4] W. BODE et H. v. TSCHUDI, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche*, Berlin, 1888, n. 466.

[5] MOLINIER, *Catalogue des ivoires du Musée du Louvre*, Paris, 1896, n. 35, 36.

carattere vivamente personale di ognuno di essi, la varietà delle loro azioni, l'energia e l'efficacia del gesto con cui accompagnano la parola, o benedicono o portano le insegne del loro grado o stringono un rotulo o un codice sacro.

La figura del pontefice Gregorio rivela la particolare diligenza usata dall'incisore nel rappresentarlo, ed invero sorprende la estrema finezza del tratteggio, la facilità di riprodurre ogni più lieve particolare. I capelli, la barba del pontefice sono resi con delicatezza e sentimento naturalistico mirabile; così niuna particolarità dei suoi indumenti è trascurata: le sottili pieghe della serica pianeta, il grosso broccato della dalmatica, i ricami multiformi delle pantofole, le gale ricamate della mitra e delle maniche. Il magnifico trono sul quale siede il pontefice sembra copiato sopra i migliori modelli offerti dai codici bizantini miniati; il simbolico uccello volante presso il capo di S. Gregorio, nonostante la piccolezza delle proporzioni, è disegnato con estrema cura realistica.

In confronto delle eminenti qualità artistiche e tecniche offerte da questa parte della decorazione del frammento tanto più notevole apparisce la inferiorità di quello a rilievo che adorna la sua faccia anteriore, la maniera grossolana nella quale alcune parti delle figure, come gli occhi, sono trattate, la mancanza di chiara espressione nei volti, la depressione del cranio, la goffaggine delle grandi orecchie ansate.

Tuttavia anche qui alcuni particolari sono condotti con diligenza: il disegno delle mani è corretto, l'ornamentazione delle vesti accurata, i gesti dei personaggi hanno varietà e naturalezza.

Il complesso dei considerevoli pregi offerti dalla decorazione di quest'opera, nonostante qualche difetto di abilità nella trattazione delle figure a rilievo, mostra le alte qualità artistiche dell'autore, la sua piena padronanza dei procedimenti dell'incisione al bulino, ed il notevole grado di sviluppo raggiunto

Santa Maria in Vulturella — Candeliere arabo.

dalle scuole alle quali appartenne. Dal patrimonio di idee, di consuetudini artistiche, ad esse comune, egli trasse il concetto generale della sua decorazione, la serie dei profeti, degli apostoli, degli abati, i larghi ornati architettonici, i delicati fogliami sparsi sul fondo, la particolarità degli occhi di smalto, la scelta del materiale metallico impiegato. Le sue personali attitudini impressero nell'opera un notevole carattere artistico, per la facilità e la correttezza generale del disegno, la varietà delle attitudini dei personaggi rappresentati, la eleganza degli accessori ornamentali, la diligenza e la finezza estrema dell'esecuzione di alcune parti.

Per quali cause singolari, a traverso quali vicende questo raro saggio dell'arte renana del XII secolo potè giungere fino al remoto santuario di S. Maria in Vulturella, perduto sopra un alto contrafforte dell'Appennino centrale, non è dato di conoscere.

In difetto di testimonianze sicure intorno alla provenienza del frammento, il campo delle ipotesi potrebbe essere illimitato.

Tuttavia considerando la sua speciale natura, la scuola artistica dalla quale uscì, l'insegna abbaziale di cui è fregiato, ci sembra lecito di riconoscere in esso il frammento superstite di un reliquiario o di un piccolo dossale d'altare, inviato in dono ai monaci benedettini della Mentorella, sul finire del dodicesimo secolo, dall'abate di qualcuna delle numerose e ricche abbazie della Germania, il quale volle distinguerlo coll'insegna del suo grado gerarchico; quando anche non si pensi che esso sia venuto in possesso della chiesa in seguito a vicende indeterminabili, dopo aver appartenuto ai monaci del convento di S. Andrea sul Clivo Scauro in Roma, che per alcuni secoli, come vedemmo, furono i possessori del santuario. Forse questa ultima ipotesi sarebbe avvalorata dal fatto che soggetto precipuo della rappresentazione della faccia posteriore del frammento è la persona del pontefice S. Gregorio Magno, che fu di quel monastero il fondatore.

Intanto, finchè altri elementi non ci offrano maggior lume, ogni recisa affermazione al riguardo sarebbe affatto arbitraria.

§ 5. — I candelieri arabi.

Nella suppellettile sacra che il santuario ancora possiede, nonostante le sue fortunose vicende, meritano speciale menzione due pregevoli candelieri arabi. [1] La loro forma non molto familiare fra noi, l'oscuro significato delle scene in essi rappresentate ed alcune particolarità iconografiche fecero loro attribuire una classificazione incerta e talvolta anche molto lontana dal vero, come quella di vasi per contenere profumi, di lampade liturgiche e di calici.[2] (Tav. XII, XIII).

Ma ogni incertezza vien meno innanzi al confronto di essi con i numerosi modelli affini e talvolta del tutto identici, che i musei del Cairo, del Louvre, di Palermo, il South Kensington Museum e molte collezioni private d'Europa posseggono.[3]

I due candelieri della Mentorella sono di rame, a forma campanulata, molto elegante, e ricoperti in tutta la loro superficie di una ricca decorazione alla damaschina, in argento.

L'uno e l'altro hanno nei fregi della base, del centro e della sommità lunghe serie di lettere cufiche, senza preciso significato.

La parte più notevole della decorazione dei candelieri è quella che riveste, come un alto fregio, la zona centrale.

Nel primo di essi (Tav. XII) l'artefice rappresentò in una serie continua di medaglioni a forma di scudo, alternati con piccole ruote dentate, dodici figure virili, vestite della corta tunica araba, stretta alla cintura, il capo ornato di aureola, ricoperto di un berretto a turbante e recanti in mano utensili diversi.

[1] Grisar, *Note sulla Mostra di Arte Sacra ad Orvieto* in *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, 1897, pag. 1 e seg.

[2] Cascioli, op. cit., pag. 137.

[3] Prisse d'Avennes, *L'art arabe d'après les monuments du Caire,* Paris, 1877, vol. III, tav., 169; Gayet, *L'art arabe,* Paris, 1893.

Intorno al significato di queste figure venne espressa l'ipotesi che potessero rappresentare i dodici apostoli, con gli strumenti del loro martirio.[1] Senonchè basta osservare la natura di tali strumenti e le attitudini non oscure di alcuni fra questi personaggi, per essere condotti a respingere una tale opinione ed a riconoscerne il significato. Così uno di essi, con una vanga nelle mani, piega la persona al faticoso lavoro della terra; un altro, con la destra armata di una stretta roncola, attende a mietere le alte biade che ha innanzi; un terzo, seduto sopra un argine, è in atto di pescare con la lenza; un quarto porta sul dorso un capriolo ucciso nella caccia; un quinto stringe una scure; altri, infine, o recano un'anfora capace sotto il braccio o sollevano in alto una piccola coppa o portano due piccoli calici o una grande secchia. Il significato molto preciso di alcune di tali figure, come quelle che sono in atto di mietere, di pescare, di vangare o come reduci dalla caccia, ci muovono a riconoscere in esse le allegorie dei mesi, rappresentati in quell'esercizio o funzione più conveniente a ciascuno, malgrado che non di tutti i personaggi e delle loro attitudini sia con certezza riconoscibile il particolare valore allegorico.

Le figure sono lavorate alla damaschina, in argento: alcune perdettero in qualche parte le sottili incrostazioni e mostrano ora scoperti i loro piccoli alveoli. Gli arabeschi che si distaccano dal fondo sono parimenti ageminati all'argento.

Lunghe iscrizioni fiancheggiano la zona centrale; altre ricorrono intorno all'asta del candeliere; le une e le altre sovrapposte a un delicatissimo rivestimento di fogliami e di rabeschi esili, filiformi, capricciosamente disposti nelle guise più svariate ed eleganti.

La stessa decorazione ricopre il fondo dei piccoli scudi. Altri fregi a cornici funiformi, a fila intrecciate, ed altri rabeschi a

[1] Cascioli, op. cit., pag. 140.

foglie lanceolate, disposti intorno ai medaglioni, completano la ricca, sottile e finissima ornamentazione di questo candeliere.

Più delicata e nuova è la decorazione del secondo (Tav. XIII). In questo le figure umane rappresentate sono in numero maggiore, e più chiaro apparisce il significato della scena.

Nel largo fregio della zona centrale sono rappresentati, entro medaglioni circolari, tre personaggi, montati su grandi destrieri, in atto di cacciare, l'uno scoccando l'arco contro la fiera, l'altro stringendo in pugno il falcone, il terzo impugnando una lancia. Si alternano con i cacciatori tre gruppi di quindici fanciulle, dal corpo sottile, vestite della *gandourah* araba, stretta alla cintura, che si tengono per mano e muovono in atto di danzare.

Altri quattro personaggi sono rappresentati nel piano orizzontale del candeliere. Due figure muliebri, riccamente abbigliate, sedute all'orientale con le gambe incrociate, sollevano piccoli calici per bere; mentre due cavalieri, armati di arco e di frecce, galoppano in atto di cacciare. Tutte le figure umane rappresentate in questo secondo candeliere offrono, come quelle dell'altro, la particolarità del capo ornato di aureola.

In un fregio sottoposto alla larga zona con i gruppi delle fanciulle, la vivace fantasia dell'artista disegnò altri episodî venatorî: antilopi che fuggono innanzi a levrieri sfrenati, sciacalli striscianti, leopardi e sirene. Un completo rivestimento di arabeschi filiformi, circolari, a larghe volute, con cirri sottili e foglie spinose, ricopre tutta la superficie del fondo. Altre iscrizioni in lettere cufiche e ruote raggiate o dentate ed ornati ad intrecciature viminee, a disegni geometrici, a scudetti, completano la brillante decorazione che l'artista prodigò nell'opera sua.

La precisione con la quale si fanno riscontro nell'uno e nell'altro candeliere le diverse particolarità della tecnica, dello stile nel quale sono eseguiti così i varî personaggi, nimbati, dalle forme sottili, allungate, il costume schiettamente arabo, come la decorazione che ricopre la superficie dei fondi, ed infine la

Santa Maria in Vulturella
Croce processionale, faccia anteriore.

esatta corrispondenza di certi particolari ornamentali, come i fregi a disegno geometrico, le ruote raggiate e dentate, le intrecciature viminee, fanno credere ad una indubbia corrispondenza stilistica e cronologica fra le due opere.

Un rapido confronto di queste con altre opere affini e note abbastanza può offrire la soluzione del duplice quesito, relativo alla loro età ed alla loro origine artistica.

È noto come fin dal cadere del secolo XII, e più nel seguente, le scuole di Mossul diffondevano in tutto l'Oriente i prodotti della loro feconda attività nell'arte del metallo, i vasi da tavola, i calici, i bacili, i cofani, le lampade di ogni foggia, toccando quell'alto segno di perfezione che moveva il geografo contemporaneo Ibn-Saïd a celebrarne l'estrema bellezza. [1]

Il tenue costo del materiale occorrente, la facilità di ricavarne, mercè la tecnica dell'incrostazione, mirabili effetti decorativi, contribuirono a sviluppare rapidamente nel mondo musulmano il gusto per tal genere di prodotti.

A soddisfare la ricerca che se ne fece non furono più bastevoli le scuole di Mossul, ed artisti di questa città furono attirati nei maggiori centri della Persia, della Siria, dell'Egitto.

Le scuole di Teheran, di Aleppo, di Damasco, del Cairo, pur seguendo nella tecnica e nello stile l'esempio della scuola originaria, non tardarono ad accogliere quelle inevitabili alterazioni che le tenaci tradizioni artistiche nazionali suggerivano.

Così andò determinandosi già nel secolo XIII e più nel successivo, che segnò la maggiore prosperità per tali scuole, quel particolarismo tecnico ed ornamentale che, in accordo con lo stile dominante presso ciascuna regione, impresse anche a tali lavori una propria fisonomia.

La conoscenza che noi oggi abbiamo di quest'arte e di queste

[1] MIGEON, *Les cuivres arabes* in *Gazette des Beaux-Arts*, XXII, 1899, pag. 467.

opere non è tale invero da permettere una esatta e completa determinazione dei caratteri propri di ciascuna scuola.

Tuttavia, senza aspirare a conclusioni troppo particolareggiate, è possibile riconoscerne i caratteri più generali ed alla stregua di questi giungere ad una classificazione approssimativa del materiale superstite.

Così i prodotti delle scuole mesopotamiche di Mossul, che nel secolo XII e nel principio del seguente mostrano una spiccata predilezione per l'ornato dai rilievi a sbalzo, e più tardi per le incrostazioni miste al rame, all'oro, e più spesso all'argento, per le scene popolate di figure umane, dalle forme sottili, eleganti, allungate, dal capo ornato di nimbo, nonchè per le superficie dei fondi rivestite di arabeschi a fogliami stilizzati, delicatissimi, nei quali, come sopra un ricco tessuto, si svolgono le scene animate e le iscrizioni a lettere cufiche di piccole misure, si distinguono dai prodotti della Siria, nei quali la figura umana partecipa alla decorazione in misura assai minore, mentre si moltiplicano le rappresentazioni di animali affrontati, uccelli, grifi, leoni, volpi, e si svolge un'ampia decorazione floreale.

Così laddove gli artisti persiani prodigano nei loro lavori le delicate bizzarrie di un'alata immaginazione, affollano le scene di personaggi dalle forme molli, leggiadre, disegnano le vesti largamente a grandi pieghe, profondono con estrema ricchezza le più svariate forme vegetali, tentano le rappresentazioni paesistiche; gli orafi, i cesellatori d'Egitto, invece, volgono sempre più alla stilizzazione gli elementi decorativi, ne esagerano le misure, mostrano una spiccata predilezione per gli ornati geometrici e danno alle lettere delle iscrizioni quel formato di eccezionale grandezza, che occupa talvolta la maggior parte degli spazi da decorare.

In conformità di questa determinazione di caratteri, la quale, come dicemmo, va accolta con qualche larghezza di confini, confrontando i due candelieri della Mentorella con altre opere

affini, ben note, non è difficile giungere ad un'approssimativa determinazione stilistica e cronologica di essi. La tecnica delle loro incrostazioni, le forme delle figure nimbate, esili, allungate, vestite di corta tunica, stretta alla cintura, le iscrizioni in piccole lettere cufiche, sovrapposte ad un ornato a sottile rilievo, dalle forme sottilissime, a cirri alternati, le ruote a raggi dentati, il notevole sviluppo delle scene animate ed il loro significato venatorio e conviviale, ed infine la estrema finezza della esecuzione, la maestria nel segnare col bulino e col cesello i tratti più lievi, ravvicinano questi due esemplari ai prodotti delle scuole di Mossul e di Bagdad.

Alcune particolarità decorative e tecniche che si osservano in questi candelieri trovano in altri lavori usciti da quelle scuole un esatto riscontro, che non sapremmo giudicare come semplice effetto di accidentalità. Così nel candeliere riprodotto nella tavola XIII è trattata largamente la decorazione di rabeschi a piccole foglie coriformi e lanceolate, sorrette da tenui steli capricciosamente intrecciati, che si ritrova in gran numero di bacili, vassoi, lampade, vasi, calici, eseguiti da artefici di Mossul, nel secolo XIII e nel successivo,[1] come si vede nel bellissimo vaso Barberini, oggi esposto nel museo del Louvre (sec. XIII),[2] nella celebre vasca di S. Luigi (sec. XIII) dello stesso museo, ed infine nel grande candeliere a base poligonale della collezione Peytel (sec. XIII), nonchè in quello di rame con incrostazioni d'argento della collezione Koecklin (sec. XIV).[3] In quest'ultimo, oltre alla esatta corrispondenza di tale particolarità decorativa, troviamo anche la identità della forma campanulata, la stessa ripartizione delle varie zone decorate, i cani che inseguono le antilopi fuggenti, i medaglioni con i cavalieri in atto di cacciare col falco

[1] Il Migeon è d'avviso che questo tipo di decorazione sia una particolarità stilistica propria delle opere eseguite nelle scuole di Mossul (loc. cit., pag. 470).

[2] V. la riproduzione in *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, pag. 465.

[3] V. la riproduzione in *Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit., pag. 469.

in pugno, le iscrizioni a lettere cufiche, sovrapposte al solito ornato dei sottili arabeschi filiforni.

Il complesso di queste affinità nella tecnica e nello stile che abbiamo riscontrato fra i prodotti dell'arte del metallo eseguiti nelle scuole di Mossul dei secoli XIII e XIV ed i nostri due candelieri, ci sembra sufficiente per giustificare l'attribuzione di questi a quelle scuole. Certo, in difetto delle notizie che talvolta le iscrizioni di tali opere sogliono fornire, intorno al loro luogo di fabbrica ed all'autore, nonchè di dati fissi che permettano di determinare con rigorosa precisione il carattere stilistico di questo genere di prodotti di ciascuna delle grandi scuole orientali, nelle quali essi venivano eseguiti, siamo costretti a spogliare le nostre conclusioni di una parte di quella assoluta determinatezza cronologica e stilistica che si potrebbe desiderare. E perciò, mentre incliniamo ad assegnare l'esecuzione di queste due opere alle scuole di Mossul, fiorentissime nel XIII secolo e nel principio del seguente, non possiamo peraltro escludere che possano anche esser l'opera di un artefice di Persia o del Cairo, educato nella tecnica e nello stile di quelle.

Ciò che invece ci sembra manifesto è l'origine schiettamente orientale di queste due opere e l'alto grado del loro pregio. Non riteniamo che esse possano considerarsi quali imitazioni italiane o francesi, perchè esse rispecchiano nella decorazione, nel significato delle scene rappresentate, negli abbigliamenti dei personaggi, troppo fedelmente le costumanze, le predilezioni, la vita della società musulmana, per addirsi anche al gusto occidentale.

È noto come fino agli ultimi tempi del medio evo, nel XII e nel XIII secolo, numerose colonie di artisti arabi si stanziarono nelle città d'Italia, più strettamente legate per relazioni di commerci e di coltura con l'Oriente, come Pisa, Genova, Venezia, Firenze, diffondendo anche da noi il gusto per i prodotti

Santa Maria in Vulturella
Croce processionale, faccia posteriore.

dell'arte saracena. [1] Ciò spiega come una copiosissima suppellettile profana e religiosa, ispirata fedelmente ai procedimenti tecnici ed allo stile arabo, vasi, lampade, coppe, armi, bacili, acquamanili, scrigni, si trovasse ed anche oggi, in parte, si trovi da noi. Tuttavia conviene riconoscere che gli artisti d'Oriente, chiamati ad eseguire lavori non più per i sultani, i califfi, gli emiri di Persia, di Siria, d'Egitto, bensì per i pingui borghesi e le chiese dei nostri Comuni, sentirono la necessità di alterare il puro carattere nazionale dell'arte loro, eliminandone quelle particolarità di ornamentazioni e di rappresentazioni proprie della civiltà araba, e troppo discordi dalle condizioni della società occidentale e dalle antiche nostre tradizioni artistiche.

Così vennero rapidamente abbandonati quei soggetti di scene animate, come giuochi, danze, conviti, troppo strettamente legati ai costumi della vita araba, per altri affini, ma d'intelligenza più facile e penetrati di gusto e di sentimento occidentale.

La stessa alterazione ebbero a subire gli elementi decorativi, che, più o meno sensibilmente, si accordarono con quelli tradizionali nell'arte nostra, suggeriti dalle generali predilezioni del momento in cui queste opere apparivano. Le quali perciò portarono con sè nel loro nascere l'impronta di queste particolari condizioni ed un carattere di fusione, di compenetrazione degli elementi artistici arabi ed occidentali, che ne rende quasi sempre facile il riconoscimento e la classificazione.

Senonchè appunto questo carattere manca nei due candelieri che abbiamo studiato, i quali invece manifestano nella genuinità più semplice ed originale il sentimento del popolo per il quale vennero eseguiti. Così nella tecnica, come nei più minuti particolari della ornamentazione, nel costume dei personaggi e nei loro attributi, nel significato delle scene e nella estrema delicatezza dell'esecuzione, essi rivelano la mano del-

[1] H. Lavois, *Les azziministes* in *Gazette des Beaux-Arts*, XII, 1862.

l'artefice musulmano, i procedimenti propri della sua arte, il prodotto delle sue abitudini visive, delle sue conoscenze sociali.

Il pregio artistico di queste due rare opere d'arte le pone in grado di sostenere degnamente il confronto con le migliori affini del Louvre, del Cairo, del British Museum, del South Kensington Museum e delle numerose raccolte private. Così in quelle come in queste l'oscuro ed esperto artefice musulmano profuse i frutti migliori della sua brillante, poetica immaginazione, le più delicate predilezioni del suo popolo.

La ricca flora e la fauna patria, le varie costumanze sociali, gli episodî giocondi della vita, le danze, i conviti ai quali partecipano eleganti cavalieri e vezzose fanciulle, nonchè le aspre e le grate fatiche dell'uomo, come la caccia, la pesca, il vangare la terra, il raccogliere le messi mature, fornirono all'artista la materia per render bella l'opera sua; la rara perizia tecnica della sua mano la condusse a compimento col bulino e col cesello, docilissimi nel rappresentare ogni sua più lieve e capricciosa fantasia.

Quali strane vicende tolsero questi due candelieri dalle lontane terre dell'Islam e li condussero in Occidente, ad ornare l'eremo alpestre della campagna di Roma?

§ 6. — La croce processionale.

Fra gli oggetti che compongono il piccolo tesoro della chiesa è specialmente notevole una grande croce processionale argentea (0.80 × 0.60). Sopra un fusto ligneo sono applicate le lamine metalliche adorne di sottili bassorilievi sbalzati.

Nella faccia anteriore è rappresentato Gesù crocifisso, la Vergine, un angelo e S. Giovanni; nella base, il globo, in forma conica, cosparsa di piccole rose, con un teschio dalle aperte mascelle nel centro (Tav. XIV).

Nella faccia posteriore si vede nel mezzo il mistico agnello,

nei lobi i simboli degli evangelisti. Il campo dell'asta verticale ed orizzontale è in ambedue le facce rivestito di ornati delicatissimi, tralci di vite, esili grappoli di uva e serie di piccole rose, che l'ignoto artefice toglieva dall'antica tradizione artistica cristiana, adombrante negli affreschi delle catacombe, nelle sculture dei sarcofagi, nei grandi cicli musivarî romani, la metafora evangelica: *ego sum vitis vera* [1] (Tav. XV).

Particolarmente degna di nota in questa bell'opera di oreficeria è la purezza, la sobrietà dei particolari decorativi, la finezza estrema con la quale essi furono disegnati, la rara abilità tecnica con cui vennero eseguiti. Le foglie, i grappoli d'uva sono piccoli capolavori di verità e di eleganza, disegnati con la manifesta ricerca realistica di chi ritrae dal vero e non trascura alcuna delle accidentalità più tenui e fuggevoli del modello, la varia altezza dei piani che scorgonsi nelle diverse parti della foglia, le sue sottili venature, la varietà di forma e di grandezza dei grappoli. La sobrietà della decorazione, composta di due soli motivi, i tralci di vite e le rose, la semplicità e la chiarezza con la quale l'artista seppe svolgerla ritmicamente ed equilibratamente sui piani regolari e ben distribuiti, il suo disdegno per gli innumerevoli accessorî che gli orefici solevano profondere sulle croci per accrescerne la ricchezza decorativa, attestano le rare qualità del suo gusto artistico, il suo fine discernimento del valore e del carattere degli elementi ornamentali.

Con la singolare bellezza di questa parte dell'opera non sostengono le altre degnamente il confronto. Il Crocifisso, la Vergine, S. Giovanni, l'angelo che reca la corona, le rappresentazioni simboliche degli evangelisti, non mostrano una buona conoscenza della forma, una sicura padronanza dei mezzi atti a rappresentarla. Gli abbigliamenti sommariamente disegnati avviluppano i corpi con notevole goffaggine, togliendo ogni libertà

[1] S. Giovanni, *Evang.*, cap. 15.

e scioltezza di azione alle membra. Le figure appaiono come incollate sul fondo, in difetto di una conveniente rappresentazione del piano sul quale dovrebbero sostenersi, e delle estremità inferiori, che non sono visibili e paiono affatto mancanti. I volti della Vergine, dell'angelo e di S. Giovanni manifestano il loro cordoglio con un'espressione cupa ed accigliata. Alquanto migliore è la trattazione della figura di Cristo, dal capo ornato di lunghi e sottili capelli, il volto penetrato di profonda amarezza, il torso emaciato, consunto.

In qual tempo ed in quale scuola italiana di oreficeria venne eseguita questa bella croce processionale?

Il carattere della sua decorazione, le particolarità della tecnica che essa presenta, e specialmente le sue numerose analogie con altre croci processionali abbruzzesi, ci spingono ad assegnarla alle scuole di oreficeria che fra il XIII ed il XVI secolo prosperarono negli Abbruzzi.

Gli studi recenti di cui furono oggetto le opere di questi artefici, oggi disperse nelle collezioni pubbliche e private d'Europa e perciò poco note, sono ancora troppo incompleti, perchè sia possibile una sicura classificazione scientifica dei diversi centri di produzione ed una rigorosa determinazione dei caratteri stilistici di ciascuno.

Tuttavia le assidue ricerche di alcuni storici locali e stranieri, quali il Gmelin, [1] il Bindi, [2] il Piccirilli, [3] condussero ad una soddisfacente determinazione dei centri più operosi, come quelli di Sulmona, di Aquila, di Teramo ed a conoscenze sto-

[1] GMELIN, *L'oreficeria medioevale negli Abbruzzi* in *Rivista Abbruzzese*, Teramo, 1891.

[2] BINDI, *Monumenti storici ed artistici abbruzzesi.*

[3] PICCIRILLI, *Monumenti architettonici sulmonesi*, Lanciano, 1894. — Del medesimo autore si possono utilmente consultare i pregevoli studi pubblicati sopra numerose opere della oreficeria abbruzzese nella *Rivista Abbruzzese*, 1890, 1893, 1894. — Cfr. anche DE NINO, *Sommario biografico di artisti abbruzzesi*, ed altri articoli del Pannella, del Fioravanti, pubblicati nel periodico citato.

riche e stilistiche abbastanza precise, specialmente per le opere sulmonesi. Fra queste la categoria più considerevole è formata dalle croci processionali argentee, molte delle quali sono contrassegnate con il marco ufficiale. [1]

Le investigazioni che intorno ad esse fece il Gmelin condussero il chiaro scrittore di Monaco ad una determinazione molto esatta del loro tipo, [2] la quale anche oggi può essere accolta, sebbene con quella maggiore larghezza di confini che viene consigliata da una migliore cognizione del materiale artistico.

A questo tipo delle croci sulmonesi si avvicina con sufficiente precisione quella della Mentorella, così da indurci ad annoverarla nella loro serie, sebbene essa non offra alcuna traccia del marco della città. I pochi elementi per i quali essa si allontana dal tipo determinato a suo tempo dal Gmelin non sono di tal valore da infirmare la nostra opinione. Fra questi il più importante è la sostituzione del mistico agnello al Cristo benedicente, che gli orafi sulmonesi sogliono rappresentare nella parte tergale della croce. Nondimeno anche in questo caso l'assoluta esclusione affermata dal Gmelin [3] è corretta da qualche notevole esempio, come è quello della croce processionale della chiesa di Rosciolo, [4] che nel centro della faccia tergale ha la Vergine allattante ed in un medaglione della stessa faccia il mistico agnello. Così non è raro l'esempio di croci eseguite nelle fabbriche sulmonesi, sprovviste affatto dei medaglioni smaltati e del marco della città, che pure nel maggior numero dei casi sogliono portare.

[1] Sul marco delle opere di oreficeria abbruzzesi, oltre il Gmelin nello studio citato, si possono consultare i lavori del Piccirilli, *Lo stemma ed il marco degli orefici di Sulmona*, Bologna, 1889; e l'opera citata sui monumenti architettonici.

[2] GMELIN, op. cit., pag. 316.

[3] GMELIN, op. cit., pag. 316, in nota.

[4] Riprodotta nella citata opera del Bindi, tav. 206.

La ricordata croce di Rosciolo, dal Piccirilli annoverata fra quelle uscite dalle fabbriche di Sulmona, [1] offre numerose analogie, specialmente nelle sue particolarità ornamentali, con quella del nostro santuario. La rappresentazione del globo terrestre, in forma di cono, con un teschio nel mezzo, rivestito di fogliami e di fiori, che è nel medaglione sottostante al Crocifisso nella croce di Rosciolo, presenta la più grande affinità con lo stesso motivo iconografico rappresentato nella croce della Mentorella; la medesima decorazione di viticci, che occupa il campo di ciascun medaglione nella croce di Rosciolo, si ritrova parimenti in quella. Tale decorazione peraltro è ben frequente in tutte le croci sulmonesi, ed il più delle volte riveste anche i campi delle aste, come bene si osserva in quella della chiesa parrocchiale di Alba Fucense. Così è molto facile trovare in opere di oreficeria sulmonese la stessa decorazione di rose, disposte in serie e lavorate con un solo punzone, che si vede nella croce della Mentorella, e di cui offre un esempio il bellissimo calice argenteo della chiesa dell'Annunziata in Aquila. [2]

Circa il tempo al quale convenga riferire l'esecuzione di questa croce, non crediamo di andare lontani dal vero assegnandola alla prima metà del secolo xv. Il carattere alquanto arcaico delle figure in essa rappresentate, palese nella robustezza e nella rigidità delle forme, nella pesantezza delle vesti e delle pieghe, nel tipo sofferente, estenuato del Cristo, non è elemento bastevole per attribuire quest'opera ad una età anteriore, poichè è noto come l'oreficeria e tutta la produzione artistica abbruzzese apparisca sempre ritardataria nella elaborazione delle forme e dei tipi in confronto della precocità di altre regioni d'Italia. [3]

Invece la curva rotonda degli archi dei medaglioni quadrilobati, nei quali hanno termine le estremità della croce, anzichè

[1] Piccirilli, op. cit., pag. 124.
[2] Piccirilli, op. cit., pag. 102.
[3] Gmelin, op. cit., pag. 316.

quella a ferro di cavallo od acuta, comune nelle croci del secolo XIV; la mancanza di quegli accessori ornamentali, come le piccole sfere, le forme raggiate, le frutta, che gli orafi abbruzzesi del trecento solevano spargere sui contorni delle croci e dei quali in parte anche i loro successori del secolo XV conservarono l'uso; infine il sentimento di equilibrio e di giusta misura con cui sono condotti gli ornati; la semplicità, l'eleganza ed il naturalismo dei bei viticci che si svolgono lungo i campi delle aste, palesano gl'influssi della nuova arte quattrocentesca, e segnano le prime tracce della sua lenta penetrazione nelle fabbriche abbruzzesi, nonostante la viva e lunga opposizione delle tradizioni decorative dell'età anteriore.

§ 7. — Il candelabro bronzeo a sette braccia.

Un tempo, nel mezzo della nave centrale della chiesa, era collocato un grande candelabro di bronzo a sette braccia, sorretto da un basamento marmoreo ottagonale, adorno di lastrelle di porfido e di serpentino. Recentemente venne trasportato nel piccolo coro. È di grandi dimensioni, misura m. 1.61 di altezza e m. 1.10 di larghezza. L'asse centrale e le braccia sono adorne con nodi e fogliami disposti a forma di calici, e sostengono sette piccole lampade (TAV. XVI).

La estrema rarità con cui nelle chiese d'Italia s'incontrano altri saggi di questo tipo di candelabro ne accresce il pregio considerevolmente.

Familiare alla suppellettile liturgica del popolo ebreo per tradizione di quello aureo che Mosè pose innanzi al tabernacolo del Signore, [1] il candelabro a sette braccia venne usato dalla primitiva arte cristiana come motivo ornamentale nelle lampade di argilla, nei medaglioni di vetro, nelle pietre incise. [2] In seguito

[1] *Esodo,* cap. XXV, 31; XXXVII, 17.

[2] MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, 1877. pag. 113.

con il determinarsi e l'elevarsi del suo significato nella primitiva simbologia sacra, che vide in esso adombrata la figura della Chiesa, [1] la croce di Cristo che illumina il mondo con la sua luce, [2] od il settiforme splendore dello Spirito Santo, [3] il candelabro ebraico entrò a far parte del corredo ecclesiastico e l'uso di esso ebbe notevole diffusione nella suppellettile liturgica medioevale.

Molte delle grandi cattedrali e delle chiese monastiche germaniche e francesi ne possedettero saggi di gran pregio per l'abilità della esecuzione, la considerevole grandezza delle dimensioni e spesso per il valore del metallo adoperato, così da suscitare la riprovazione di S. Bernardo. Ma il maggior numero di essi andarono distrutti ed oggi solo ne sopravvivono alcuni rari esemplari. Fra questi, uno dei più notevoli per l'antichità sua e la grande perizia colla quale venne eseguito, è quello di bronzo donato, sul principio del secolo XI, dalla badessa Matilde alla cattedrale di Essen. [4] Un altro, dell' altezza di 16 piedi, offerto da Enrico il Leone, nella prima metà del secolo XII, alla cattedrale di Brunswick, è parimenti notevole per la sua grandezza e per i finissimi smalti di cui sono adorni i suoi nodi. [5] Del mirabile candelabro d'oro, prezioso ornamento del palazzo imperiale di Bisanzio, non si ha più che il ricordo. [6] Altri cospicui saggi ne posseggono le cattedrali di Praga, di Francoforte, [7] di Albertstadt; di quello della chiesa abbaziale di Reims, bella opera della oreficeria francese, si conserva appena un frammento nel museo di quella città.

[1] S. Girolamo, *Zac.*, cap. IV.

[2] Teofilo d'Antiochia, *Matth.*, cap. VI.

[3] Beda, *Exod.*, XXXVIIII.

[4] E. Aus'm Weerth: *Kunstdenkmäler des Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Taf. XXVIII, pag. 36.

[5] I. Helbig, *Excursion dans le Nord de l'Allemagne* in *Revue de l'Art Chrètien*, 1889, pag. 217.

[6] D'Agincourt, *Storia dell'Arte*, Prato, 1826-29, T. VIII, 8.

[7] I. Helbig, loc. cit., pag. 217.

Santa Maria in Vulturella — Candelabro.

In Francia godevano di speciale notorietà, per il valore della materia ed il pregio artistico, quello della chiesa abbaziale di Cluny, eseguito nel secolo XI, e quello della cattedrale di Bayeux. Del primo è giunta fino a noi una iscrizione in distici latini, notevole per gli elementi che reca alla conoscenza del significato simbolico di questa parte della suppellettile sacra nel medio evo.

Dice la iscrizione:

Ad fidei normam voluit Deus hanc dare formam
Quae quasi praescriptum doceat cognoscere Christum,
De quo septenae, sacro spiramine plenae,
Virtutes manant et in omnibus omnia sanant. [1]

Così attribuivasi alla forma del primitivo candelabro mosaico uno speciale significato profetico, riguardante la persona del Cristo nascituro e le sue sette virtù, sanatrici di ogni male.

Anche l'Italia possiede alcuni esempi di questo singolare tipo di candelabri, come i due della cattedrale di Messina e quello della cattedrale di Milano.

Quest'ultimo, noto col nome di albero della Vergine, viene reputato generalmente come il rappresentante più ricco e più bello della sua classe: è in bronzo, e raggiunge l'altezza straordinaria di sei metri. La sua brillante decorazione di foglie, di fiori, di animali chimerici, di personaggi biblici ed allegorici, di complicate scene del vecchio e del nuovo Testamento, la estrema eleganza e la fine esecuzione di ogni particolare, la rara perizia del procedimento tecnico, fanno di esso uno dei più insigni capolavori della oreficeria del secolo XIII. [2]

Il tipo di questi candelabri non fu sempre fisso e fedele al modello biblico, ed il più delle volte, specialmente nella disposizione delle braccia, rispecchiò le varianti suggerite all'artefice

[1] DIDRON, *Annales archéologiques*, XIX, pag. 63.
[2] DIDRON, *Annales archéologiques*, XVII, pag. 243 (con riproduzione).

dal suo talento personale e venne indifferentemente foggiato per sorreggere ceri e lampade ad olio.

Quello della Mentorella invece riproduce con molta precisione il prototipo ebraïco nella distribuzione dei rami, nell'uso delle piccole lampade sferiche e dei nodi ed è manifesta la sua stretta analogia con l'esemplare rappresentato nei bassorilievi dell'arco di Tito, anche nella base poligonale a due piani.

Della origine italiana ed anzi regionale, di questo candelabro, fa sicura testimonianza la decorazione della sua base, composta di lastrelle rettangolari di porfido e di serpentino, contornate da cornici di marmo bianco, in tutto corrispondente al carattere della decorazione familiare alle opere dei marmorari romani.

Una sua notevole particolarità, quella di una iscrizione, recante il nome di *Brachio Fortis,* in belle maiuscole gotiche, ci spinge, per i suoi elementi paleografici, ad assegnare quest'opera al secolo XIV.

Intorno al significato di questo nome è molto difficile esprimere un giudizio reciso, mancando ogni elemento per una sicura determinazione della persona con esso indicata. Tuttavia ci sembra da escludere che sia questa la firma dell'autore, il quale in tale ipotesi non avrebbe trascurato di aggiungere quelle parole che sogliono meglio specificare la persona che la eseguì. Assai probabilmente si tratta invece del nome del donatore del candelabro. Se non che la frequenza con cui questo nome veniva nel medio evo attribuito ad uomini d'arme ed ai membri di famiglie patrizie, rende pressochè vana ogni ricerca in proposito ed arbitraria ogni determinazione di persona.

Così l'illustre P. Grisar, che espresse l'avviso doversi in quel nome riconoscere Braccio da Montone, il forte condottiero perugino, morto nel 1424 nell'assedio di Aquila, mostrò di trascurare quelle ragioni stilistiche fornite dall'opera stessa, di carattere ancora schiettamente gotico, per le quali essa non può in alcun modo ascriversi alla produzione artistica romana del prin-

cipio del quattrocento, già profondamente penetrata dagli elementi e dallo spirito della rinascenza. [1] Così non possiamo convenire col Cascioli, [2] il quale lo riferisce ad un membro della famiglia Orsini, morto nei primi anni del trecento e chiamato Fortebraccio, poichè fu questo il suo nome e non già quello di Braccioforte, come è attestato da una epigrafe che lo riguarda. [3]

Noi quindi crediamo che convenga rinunciare ad una indagine, sprovvista finora di ogni sicuro sostegno; la quale in ogni modo non potrebbe procurare alcun elemento utile alla migliore conoscenza di questa pregevole e rara opera d'arte.

* * *

Vedemmo come le scarse notizie che possediamo intorno alla origine del santuario di S. Maria in Vulturella non permettano oggi di determinare in alcun modo il tempo della sua fondazione e le sue primitive vicende. Per la testimonianza del diploma di Giovanni XII (958) sappiamo tuttavia che già intorno alla metà del secolo x esso esisteva. Da questo tempo fino alla metà del dugento i documenti, invero non numerosi, permettono di seguire solo nelle linee generali le sue fasi.

Passato sotto la giurisdizione del monastero del Clivo Scauro, dopo la nota donazione della romana Rosa, dovette allora entrare nel periodo di sviluppo con la fondazione del cenobio abitato dai monaci Scaurini.

Ma lo stabilirsi di una signoria forte ed avida di espansione, come quella degli Ottoni, sopra le limitrofe terre di Poli, di Guadagnolo e di Faustiniano, in danno del monastero del Clivo Scauro che ne era il legittimo proprietario, non poteva che

[1] Grisar, *Relazione* in *Bullettino di archeologia cristiana,* serie V., n. 1 e 2, pag. 52.

[2] Cascioli, op. cit., pag. 126.

[3] L'epigrafe, che oggi trovasi nel cortile del palazzo baronale di Castel Madama, dice: *Anno D. MCCCVIII B. Riccardus et Buccelli filii dñi Fortisbrachii de filiis Ursi aedificaverunt castrum cum porta ista.*

riuscire esiziale anche al pacifico dominio dei monaci sopra il santuario ed il territorio circostante e condurre facilmente all'assoggettamento di esso ai nuovi signori feudali di Poli. Ciò dimostra infatti il citato inventario della famiglia Conti, del 1256.

In questo lasso di tempo dovettero dunque succedersi per il santuario ed il monastero le fasi di prosperità e quelle di decadenza attestate dalla epistola del vescovo Claro e dai monumenti superstiti. Vedemmo come il maggior numero fra questi ed i più notevoli, l'attuale ordinamento architettonico della chiesa, il suo tabernacolo, la statua della Vergine, siano da considerarsi per la loro età come il frutto delle fervide cure spiegate dal presule tiburtino a favore del decaduto santuario.

Invano quindi ci sforzeremmo a ricercare alcuna testimonianza dell'attività e della prosperità del monastero in un'epoca anteriore a quella distinta dall'intervento di Claro, se esse non fossero attestate forse dai frammenti superstiti dell'antico altare ligneo della chiesa e, meglio, dal tenore della stessa lettera episcopale. Questa, mentre ci offre la prova dello stato di decadimento nel quale la chiesa in quel tempo versava, induce anche ad attribuire alla reale importanza di essa ed all'autorità del suo monastero la causa del sollecito intervento del vescovo, e più ancora l'importanza e la larghezza dell'opera di restauro radicale intrapresa per ricondurre il tempio al suo lustro antico. Tuttavia gli sforzi generosi ma isolati del vescovo tiburtino, se valsero a dare nuovo splendore al santuario, non ebbero certo virtù di assicurargli alcuna continuità di benessere, mancando ormai, dopo le usurpazioni territoriali consumate dai Conti di Poli in danno del monastero, ogni favorevole condizione per cui questo ed il santuario potessero continuare ancora a godere di quella prosperità che nell'età più antica era stata assicurata dalla sua indipendenza e dalle risorse patrimoniali.

L'incuria e il decadimento ormai irreparabili tornarono di nuovo a gravare sopra l'eremo alpestre, ed esso avrebbe avuto

comune la sorte con un gran numero di santuari e di cenobî della regione laziale, prosperi un tempo ed ora distrutti e dimenticati, se l'opera solerte e generosa del Kircher non fosse sopraggiunta ad arrestare l'azione demolitrice del tempo.

In tal guisa la struttura generale dell'edificio potè essere conservata abbastanza integra, ed una parte della sua suppellettile sacra potè giungere fino a noi, singolare e preziosa testimonianza di età, di scuole e di forme artistiche le più disparate fra loro.

Così i nuovi principî architettonici che, sul finire del secolo XII, vennero dai monaci Cistercensi importati nella regione laziale dalle lontane terre di Borgogna, ispirarono le forme ogivali del piccolo tempio.

Per esso un abile scultore, maestro Guglielmo, forse educato nelle fiorenti scuole abbruzzesi del secolo duodecimo, scolpiva un altare ligneo, pregevole e per la maestria artistica di cui fa prova e per la estrema rarità degli esemplari superstiti di questa specie, eseguiti in età così remota e secondo i procedimenti tecnici decorativi, familiari agl'intagliatori medioevali.

Così nel principio del secolo XIII marmorari ed intagliatori romani lavoravano per la stessa chiesa nella costruzione dell'elegante tabernacolo, nella decorazione del pavimento, nell'esecuzione della bella statua della Vergine, e sul finire del secolo seguente un altro artista fondeva il prezioso candelabro a sette braccia, e più tardi ancora un orafo abbruzzese lavorava la bella croce processionale descritta.

Infine, singolari e indeterminabili vicende portarono i due candelieri arabi eseguiti fra il XIII e il XIV secolo, ed il frammento di reliquiario, opera di un orafo tedesco del secolo XII, a rappresentare nella suppellettile sacra della chiesa i prodotti di altre scuole artistiche, assai lontane fra loro per età e per carattere.

Queste opere, oggi superstiti, non sono che una parte frammentaria del ricco mobilio ecclesiastico dell'antico eremo. Molte

altre perirono o andarono disperse, delle quali appena è dato rintracciare il ricordo nella nota relazione di sacra visita redatta dal De Grassi e nelle memorie locali.

Tuttavia è cosa mirabile che in quest'alta e selvaggia regione montana il piccolo santuario della Vulturella abbia vittoriosamente sostenuto la sfida contro la virtù demolitrice del tempo, trasmettendo così fino a noi le nobili vestigia di un'antica colonia dei monaci Benedettini del Clivo Scauro, il ricordo di una particolare e notevole redazione della leggenda eustachiana, ed alcune preziose testimonianze di rare forme artistiche medioevali.

83-B10698

Pubblicazioni degli stessi Editori:

Attilj S. Il tempio di Ercole e gli altri monumenti di Cori, con accenno alle origini. 1904, in-8, pag. 35, con 8 tav. . . . . L. 2 50

Caetani-Lovatelli E. Attraverso il mondo antico. 1901, in-8, pag. 349, con incisioni. . . . . L. 6 —

— Ricerche archeologiche. 1903, in-8, pag. 231, con incisioni. » 5 —

Garrucci R. (S. I.). Le monete dell'Italia antica, Raccolta generale. (Parte I: Monete fuse. Parte II: Monete coniate). 1885, in folio, pag. 188, con 125 tavole . . . . . L. 100 —

Lanciani R. Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità. Vol. I (anno 1000-1530). 1902, in-4, pagine IV-263. . . . . L. 12 50

— — Vol. II (anno 1531-1549). 1903, pag. 265 . . . . . » 12 50

Marini G. Iscrizioni antiche doliari, pubbl. da **G. B. De Rossi**, con annotazioni di **E. Dressel.** 1884, in-4, pag. XI-544 . . . L. 20 —

Oberziner G. Le guerre di Augusto contro i popoli Alpini. 1900, in-4, pag. 239, con 5 carte geograf. e 14 pag. di testo spiegativo per le medesime. . . . . L. 28 —

— — Legato in tela . . . . . » 30 —

Quarenghi C. Le mura di Roma. 1880, in-12, pag. 212, con una pianta. Lire 2 ridotte a . . . . . L. — 80

Rivoira G. T. Le origini della architettura Lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe. Vol. I. 1901, in-4, pag. XVI-371, con 6 tavole e 464 incisioni . . . . . L. 35 —

Studi di storia antica pubblicati da **Giulio Beloch.** in-8 gr.:

Vol. I. 1891, pag. VIII-207. . . . . L. 6 —

P. Cantalupi. Le legioni romane nella guerra d'Annibale. — **G. Clementi.** La guerra Annibalica in Oriente. — **G. Tuzzi.** Ricerche cronologiche sulla guerra Punica in Sicilia. — **U. Pedroli.** I tributi degli alleati d'Atene.

Vol. II. 1893, pag. VIII-155, con 2 piante . . . . . L. 6 —

G. De Sanctis. Contributi alla storia Ateniese dalla guerra Lamiaca alla guerra Cremonidea. — **R. Corsetti.** (S. I.). Sul prezzo dei grani nell'antichità classica. — **C. Salvetti.** Ricerche storiche intorno alla lega Etolica. — **F. Arci.** Il Peloponneso al tempo della guerra sociale.

Vol. III. 1902, pag. VI-74. . . . . L. 4 —

Pr. Varese. Il calendario romano all'età della prima guerra Punica. Ricerche cronologiche dal 264 al 228 a. C.

Vol. IV. 1903, pag. VIII-167 . . . . . L. 7 —

E. Breccia. Il diritto dinastico nelle Monarchie dei successori di Alessandro Magno.

Vol. V. (in corso di stampa).

Vaglieri D. Gli scavi recenti nel Foro Romano. 1903, pag. 240, con 121 incisioni L. 10 — Legato . . . . . L. 13 —

Contenuto: Sulla Velia. Sacra via. Necropoli arcaica. Regia, tempio di Vesta e casa delle Vestali. Arco di Augusto e tempio di Cesare. Basilica Emilia. Area del Foro. Comizio. Rostri e Volcanale. Vico Tusco e tempio dei Castori. Sacrario di Giuturna. S. Maria Antiqua.

— — Supplemento I: Necropolia arcaica. — Area del Foro. — Statua equestre di Domiziano. 1903, pag. 24, con 4 tav. e 20 incis. L. 2 —

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01392 0901

Prezzo Lire 8